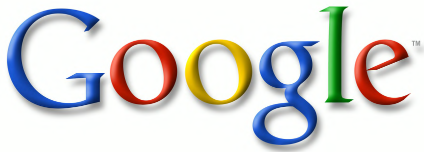
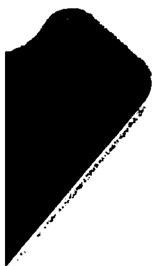
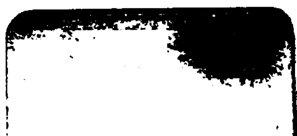










IMPRESIONES

— LITERATURA Y ARTE —

Est. tipográfico de Ricardo Fé, calle del Olmo, núm. 4, teléfono 1.114

FEDERICO BALART

IMPRESIONES

— LITERATURA Y ARTE —

MADRID
LIBRERÍA DE FERNANDO FÉ
Carrera de San Jerónimo, 2

1894

Excmo. Sr. CONDE DE LAS ALMENAS

Mi querido amigo: Perdone V. que, á hurtadillas de su modestia, honre con su nombre la primera página de este libro, ya que no pude inscribirlo en otro sacado por V. de la obscuridad en que había nacido y á que estaba destinado.

Humilde es el presente—como de quien lo envía—; pero no tengo por ahora otro medio de manifestar á V. el profundo afecto con que corresponde á su amistad su apasionado

FEDERICO BALART

20 de Febrero de 1894.

IMPRESIONES

EXPOSICIÓN DE PINTURA Y ESCULTURA

1890

I

Supongo, lector (y perdona si te calumnio), que, artista de profesión ó mero aficionado como yo, eres hombre de ancho criterio y de juicio desapasionado. No temo que me desmientas; pero si por inverosímil casualidad te reconoces falto de uno ú otro mérito; si te sientes arrastrado por antipatías personales ó embarazado por preocupaciones de escuela; si te encuentras con ánimo de hollar la razón y la justicia jurando por Rafael contra Velázquez ó por Velázquez contra Rafael, por Miguel Angel contra Fidias ó por Fidias contra Miguel Angel, por la Alhambra contra el Partenón ó por el Partenón contra la Alhambra; en suma, si no vienes resuelto á celebrar lo bueno donde lo halles

y á reprobar lo malo donde te salte á la vista, vuelve la hoja y busca en otra parte la satisfacción de tus caprichos ó la sanción de tus atropellos, porque ni yo he de colmar jamás las medidas de tu pasión, ni tú has de apreciar la sinceridad de mis opiniones, única prenda que á mis propios ojos las abona.

Harto sé que este humor no abunda en nuestro tiempo ni en nuestra tierra, donde hoy por hoy no faltan descendientes de aquel puntilloso caballero que se jactaba de haber tenido veinte duelos por sustentar la primacía del Ariosto sobre el Tasso, sin conocer un solo verso del uno ni del otro. Aquí el hombre imparcial sólo consigue granjearse la enemistad de tirios y troyanos, y al fin viene á quedar en la airosa posición del que se sienta de golpe entre dos sillas.

Tal es, sin embargo, mi modo de enjuiciar. Para mí, en materia de arte, todo es bueno—menos lo malo y lo mediano. Idealista ó realista, nacional ó extranjero, cada autor ocupa en mi estimación el puesto á que lo elevan sus buenas prendas, conforme al número y á la calidad. Murillo no perdería un átomo de mi aprecio aunque hubiera pintado en el Congo; Vanlóo no ganaría un quilate de mi estimación aunque hubiera nacido en el Campillo de Manuela; y por lo demás, ni la corrección del dibujo ni la magia del colorido me harán nun-

ca poner á Poussin sobre Rubens, ni á Rubens sobre Miguel Angel.

Hecha esta sumaria profesión de fe para que luego no te llames á engaño, entremos, si quieres, en el Palacio de la Exposición, dejando antes á la puerta toda receta académica y todo compromiso de amistad.

Aun suponiendo (¡y Dios sabe si es suponer!) que los mil ciento sesenta y dos trabajos gráficos y plásticos reunidos en aquel espacioso local fueran otras tantas maravillas del arte, tal cúmulo de obras heterogéneas por su índole, por su asunto, por su ejecución, por su tono y por su forma, necesariamente había de producir al pronto impresión confusa y desagradable. El mármol y el bron ce, el yeso y el barro modelados conforme al gusto de cada escuela y al capricho de cada escultor; aquí el gris perlino de un paisaje nebuloso, junto á los vivos matices de un flòrero cargado de rosas y claveles; allí la tranquilidad de un interior sombrío, junto al esplendor de un rayo de sol reflejado en el agua; en otra parte una figura risueña que sólo se ocupa en lucir la frescura de su cuerpo desnudo, junto á una escena de violencia y de sangre; todos los contrastes, en fin, de asunto, de composición, de dibujo, de color y de luz, reunidos por la casualidad y barajados por la inevitable precipitación de una instalación atropellada: eso es lo

que se descubre en globo al recorrer por primera vez aquellas diez salas atestadas de estatuas y cuadros. No es milagro que la vista experimente en los primeros momentos una sensación semejante á la que sufre el oído cuando simultáneamente lo sorprenden en la calle un organillo destemplado estropeando un dúo de la *Sonámbula*, una banda militar caminando al compás de la Marcha Turca, un ciego desentonando la jota, y á veces un camión cargado de barras de hierro ó de latas de petróleo vacías. De varias cosas excelentes puede muy bien hacerse una mixtura infernal.

La primera hora es tremenda. Después (como al fin es más fácil aislar con la vista un cuadro que con el oído una melodía), mediante un poco de paciencia y otro poco de buena voluntad, al cabo de unas cuantas horas y unos cuantos paseos, la criba del juicio va dejando pasar lo más menudo, y acaba quedándose con las dos ó tres docenas de obras que por su importancia absoluta ó relativo merecen fijar, en bien ó en mal, la atención de la crítica, y pueden servir de jalones para señalar el camino y aun los extravíos del arte en el momento presente.

Esa apreciación, sin embargo, estará expuesta siempre á graves errores, si no se toman en cuenta otros datos complementarios. A nuestros concursos rara vez acuden los artistas ascendidos al ge-

neralato por la opinión del público. No hablemos de los decanos del arte, de los maestros de la generación actual, de los que nos trajeron las gallinas. Esos no entran en cuenta, como no sea para sancionar con su voto inapelable los triunfos de sus descendientes. Prescindamos de los que en plena actividad productora tienen su mercado en Londres, en París, en el mundo entero. Fortuny nunca envió un lienzo á nuestras exposiciones oficiales: ¿Para qué? Hoy Villegas, Raimundo Madrazo, Martín Rico—algunos otros también—se hallan en el mismo caso. Entre los vivos de casa, Germán Hernández, Domínguez, Ferrant, Pradilla, Plasencia, por rara casualidad envían algo, y sus obras más granadas se han de buscar en Palacio, en el Congreso, en el Senado, en San Francisco el Grande, juntamente con las de Suñol y otros escultores de primera fila. Sala y Jiménez Aranda, nos sorprenden este año agradablemente con su visita inesperada. Por último, Alvarez, desconocido para la gente que no peina canas, iba ya siéndolo también aun para los que veinticinco años há celebrábamos las primicias de su talento. Hasta los laureados con primeras medallas en los certámenes anteriores brillan en éste por su ausencia ó por la nimiedad de sus envíos. Formular juicios generales con semejante falta de elementos, sería incurrir en la temeridad de quien pretendiera describir la fauna

terrestre, sin más documento que la casa de fieras del Retiro con su tigre perniquebrado y sus cuatro buitres alicaídos.

Líbreme Dios de rebajar el mérito de los expositores en general, ni las dotes sobresalientes que en muchos de ellos reconozco y aplaudo. Sólo quiero decir que las obras reunidas en el Palacio del Hipódromo no bastan para dar cabal idea del arte español en 1890.

Aun así, bien puede decirse que, consideradas en globo, y salvando las diferencias de peso y magnitud, descubren las mismas tendencias que en mayor ó menor grado muestran las de casi todos los ausentes.

Con honrosas excepciones, nuestros artistas, mejor dicho, nuestros pintores, dan excesiva preferencia á la ejecución sobre la concepción, al procedimiento sobre la idea, y, aun dentro de esa esfera limitada, todavía anteponen lo secundario á lo principal.

Como esto no resultará claro para todos los lectores, perdónenme los peritos cuatro palabras de explicación.

En la producción de toda obra artística entran dos elementos: el genio y la habilidad. Si el hombre que concibe un pensamiento carece de medios para expresarlo, la obra como suele decirse, se le quedará en el trascuero: la idea germinará y mori-

rá en la mente que la concibió. En todo autor, por grande que sea, hay dos hombres: un pensador y un ejecutante, un artista y un artesano. Por eso, hablando con propiedad, no todos los que manejan la brocha ó el pincel merecen nombre de artistas, por mucha maestría que luzcan los unos en imitar las tintas y los otros en reproducir las formas del natural. Si, reduciéndose á copiar servilmente el modelo, no interpretan la naturaleza á su modo, no animan la obra infundiéndole su espíritu y marcándola con su sello personal, podrán ser excelentes pintores ó escultores consumados, pero tendrán de artistas lo que el fotógrafo que *toma* vistas para un álbum ó el modelador que con destino á un museo de ciencias vacía en cera ó en escayola detalles anatómicos ó accidentes teratológicos.

Pues bien: con escasas excepciones, nuestros artistas (aun los que legítimamente merecen ese honroso dictado) suelen dar más importancia al procedimiento que á la idea en sus obras—y en las ajenas.

De treinta años acá, los conocimientos técnicos han adelantado extraordinariamente entre nosotros. El último discípulo aprobado en la clase de colorido podría dar lecciones á Maella y á otros menos desdichados que Maella. Los que luego siguen trabajando privadamente bajo la dirección de buenos pintores, adquieren de día en día nuevos re-

cursos de paleta. Sin salir de la Exposición encontraremos discípulos de Casado, de Domínguez, de Plasencia y de otros, que honran á sus maestros. Allí hay trozos de pintura magistralmente ejecutada por todos los procedimientos conocidos, desde los sólidos empastes á la española, hasta las delicadas veladuras á la holandesa.

El dibujo mismo, aunque menos medrado que el colorido, tiene sus representantes dignos de todo aplauso: en muchos cuadros es tolerable; en algunos, bueno; en otros, aunque pocos, excelente. En eso, como en todo, suele hallarse el filón donde menos se espera; y quizá en cuadros de asunto trivial, y aun de cortas dimensiones, hallaremos las figuras mejor plantadas, los grupos mejor compuestos, los movimientos mejor sorprendidos y los tipos mejor caracterizados.

Pero, vuelvo á decirlo, estas últimas cualidades y otras de mayor importancia, son las menos abundantes en el actual concurso.

De ellas pongo en primer término la elección del asunto y el plan general de la composición. Algo excelente hay en ese punto; pero ¡qué poco! En todo trabajo artístico (cuadro, estatua, edificio, partitura ó poema) ha de haber ante todo la claridad de pensamiento necesaria para que el público comprenda la intención del autor. Y para que el público comprenda la intención del artista, bueno

es que el artista principie por tener alguna intención,—fuera de la de embadurnar lienzo ó amasar barro á tuertas ó á derechas.

No pido yo al artista que me pinte aforismos políticos ni que me esculpa máximas morales. Lejos de eso, si hemos de entendernos, le exijo, ante todo y sobre todo, que su intención sea esencialmente artística, ó, de otro modo, que sepa elegir un tema pictórico, si es pintor; escultórico, si escultor; arquitectónico, si arquitecto; musical, si músico; poético, si poeta. ¿Qué dogma teológico prueba la Virgen de la Silla: ¿Qué tésis filosófica desenvuelven las Geórgicas? ¿Qué cuestión social plantea la Venus de Milo? ¿Qué problema científico resuelve la Sinfonía Pastoral de Beethoven? Nó; yo pido á cada arte lo que buenamente puede darme, sin salir de su círculo peculiar. Si dentro de tales límites logra encerrar además un pensamiento polico, moral ó filosófico, eso será miel sobre hojuelas, y yo le daré un aplauso como artista y otro como pensador: si no, tan amigos como antes. Traspasar los linderos naturales de un arte, es dar en lo absurdo, y pronto hemos de tropezar con algún talento de primer orden que, anegado en las dificultades de un asunto ultrapictórico, ha tenido en último extremo que pedir auxilio y tomar por colaborador... al dorador del marco. Eso debe ser lo que llaman «salvarse en una tabla».

La concepción general del tema lleva envuelta en sí la unidad de la composición. Esa unidad varía de importancia según la índole de cada asunto.

Un paisaje con figuras puede contener varios grupos casi independientes, porque allí la figura es lo accesorio y el fondo lo principal. Una feria, una romería, un paseo público se hallan también en ese caso, aunque la figura recobre en ellos sù importancia. Hasta en las composiciones de mayor altura por su género y por su asunto, sobre todo si son meramente representativas ó principalmente simbólicas, puede haber partes que no se encadenen entre sí con lazo indisoluble. La Escuela de Atenas, donde Rafael simbolizó la historia de la filosofía griega, ofrece grupos que en rigor podrían constituir composiciones independientes. Sin embargo, aun teniendo en su abono ejemplo tan ilustre, ese método ofrecería graves inconvenientes, sobre todo si se aplicase á la pintura dramática, es decir, á la representación de una acción determinada. A medida que un organismo es más perfecto, va siendo más íntima la trabazón de sus elementos. Ciertos animales inferiores, en los cuales el sistema nervioso tiene la forma ganglionar, pueden dividirse en partes independientes que siguen viviendo después de separadas. En los grados superiores de la escala zoológica nunca se da ese caso: la amputación

produce la muerte de la parte amputada, y á veces la del organismo entero.

Después de la unidad pongo como condición no menos necesaria en toda obra de arte la expresión del carácter peculiar á cada conjunto, á cada grupo y á cada figura. Un batallón que rompe filas en el campo, se agrupa espontánea y libremente de muy distinta manera que una comunidad religiosa en la huerta del convento á las horas de solaz. Cuatro damas tomando té en un gabinete, nunca se confundirán por su agrupación ni por sus ademanes con cuatro lavanderas bebiendo pardillo en un ventorro del Manzanares; y eso aunque, prescindiendo de todo accidente indumentario, las adornemos (imaginariamente, por supuesto) con el traje de nuestra madre común en los mejores días de su vida paradisiaca. Por último, sin salir de nuestra casa, ni de nuestro pueblo, ni siquiera de nuestra tarifa de patentes, ¡de qué modo tan distinto se plantan el chalán que examina la boca de un jumento, y el sacamuelas ambulante que desguarnece la de un aguador? Sin embargo, la situación no puede ser más parecida.

La expresión de los sentimientos y de las pasiones es otro punto esencial, aunque en realidad puede considerarse comprendido en el anterior: el sentimiento y la pasión no son, en efecto, otra cosa que el carácter funcionando con más ó menos energía.

Estas condiciones son esenciales en cualquiera obra de arte. Con todas ellas todavía puede un cuadro ser pictóricamente malo; pero sin ellas nunca será artísticamente bueno. La habilidad técnica es importante y hasta necesaria en todas las artes. Scribe, que como compositor dramático está cien codos por encima de Bretón, está otros ciento por bajo de él como escritor. El que no tenga siquiera en grado regular unas y otras virtudes, nunca pasará de la segunda fila.

Después que una obra reuna todas las condiciones expuestas, sólo se requiere otra (poca cosa): que produzca el sentimiento estético en el ánimo del espectador. Si lo produce será excelente. «E si non, non».

A estos principios generales han de sujetarse mis juicios, ó más bien mis opiniones personales, que no intento dar por buenas, sino por mías. Yo soy un mero espectador que á ruego de un amigo (ó de varios) expone su parecer por escrito, como tantos otros de palabra. Y eso sin la ridícula pretensión de influir en el ánimo de los artistas, ni apartarlos de los derroteros por donde los llevan su temperamento, su educación y su interés siempre respetable.

Al fin, el arte, como todo, es un producto de la naturaleza: el artista da su obra, como el árbol su fruto, y como yo mi opinión. Ni el árbol ni el ar-

tista son seres absolutos. En relación directa ó indirecta con cuanto les rodea de cerca ó de lejos, sufren la influencia de todos los objetos circunstantes, y aun de todos los que les han precedido en la serie de los tiempos. La herencia, la educación, el clima, la sociedad, la naturaleza entera, imprimen su huella en el individuo. La obra de arte es la resultante de todas esas fuerzas, mas la mente del autor, que también es una fuerza tan digna de consideración por lo menos como otra cualquiera.

Esa influencia universal explica muy bien la variedad de escuelas, de géneros, de gustos, de procedimientos, de aciertos y desaciertos que sorprenden y ofuscan á quien por primera vez recorre las salas de la Exposición. Tal confusión responde punto por punto á la que hoy reina en todas las esfereas de la actividad humana. El conflicto de ideas y pasiones, de principios é intereses, de escuelas y partidos que agita al mundo, halla eco natural en las artes. En ellas, como en lo demás, todo se halla en tela de juicio, todo en fermentación, todo en movimiento molecular. Esa masa flúida espera el molde que ha de darle forma. ¿Lo hallará? No cabe duda. ¿Cuándo? ¿cómo? ¡Dios lo sabe! Lo único indudable es que el arte futuro se ajustará al molde de la futura sociedad. Anunciar la forma venidera de la sociedad y del arte, sobre temerario, es ajeno de este lugar. Bástenos observar y señalar las ten-

dencias dominantes en las artes gráficas y plásticas entre los españoles de 1890.

Para ello elijamos y estudiemos las obras más características del concurso. Hablar de todo, sería meter la mar en un pozo.

II

La antigua división de la pintura en géneros ya no satisface á nadie, y menos desde que las recompensas se adjudican sin atender á semejante división. Ella ha sido causa de que en más de un caso hayan llevado segundas y terceras medallas cuadros que, aun perteneciendo á géneros considerados como inferiores, reunían sin embargo mayores méritos que otros favorecidos, por su índole, con superiores distinciones. Treinta años há, la *Elección de modelo* hubiera valido á Fortuny un segundo premio en competencia con *Los Carvajales*, de Casado.

Prescindiendo, pues, de esa clasificación arbitraria, conviene dividir en dos grupos los cuadros expuestos: á un lado, todos aquellos en que la figura humana es el tema principal; á otro, todos cuantos prescinden de ella ó la presentan como objeto meramente accesorio.

Uno y otro grupo dan más motivo á la censura

que á la alabanza. No hay cosa perfecta de tejas abajo; y esta verdad, bastante más antigua que las exposiciones de Bellas Artes, pocas veces ha tenido tan completa confirmación como en el caso presente. Contadas son las obras que al acierto en la elección de asunto reunen condiciones medianamente satisfactorias en su desempeño. Por regla general, donde hay pensamiento faltan manos, donde hay manos falta pensamiento. Y no pára en eso el mal: muchas veces suele echarse de menos el juicio necesario para sacar de cada tema todo el partido á que pudiera prestarse, aun sin entrar en pormenores de dibujo y colorido.

La elección de asunto: cosa fundamental. Para comprender toda su importancia, basta comparar dos obras donde las demás cualidades se hallan en razón inversa de ese indispensable requisito.

El cuadro titulado *Los Huérfanos* (núm. 158) está pregonando la inexperiencia de su autor don Fernando Cabrera Cantó. Dibujo, colorido, luz, todo deja algo que desear: en una palabra, cuadro de principiante. Pero ese principiante ha sabido escoger un tema esencialmente pictórico, y además lo ha presentado con tal claridad y con tal fuerza de expresión, que el espectador, sin necesidad de explicaciones y comentarios, entra de lleno en la idea y en el sentimiento del artista. Aquel lecho vacío, deshecho, hundido, publica los largos

sufrimientos del pobre cuerpo que no ha de volver á ocuparlo. El paño mortuorio, el candelero, la corona fúnebre, las flores marchitas esparcidas por el suelo, refieren el desenlace de aquel drama entre la vida y la muerte. La mezquindad del mobiliario y la pobreza de los trajes denuncian la complicidad de la miseria con la enfermedad. El llanto de aquellas dos pobres muchachas, el dolor reconcentrado de aquel padre, la tosca ternura con que prodiga al pobre huérfano caricias que nunca podrán suplir la falta del arrullo maternal: todo infunde en el ánimo un sentimiento de angustia, que, si por algo peca, es por sobra de intensidad. Mirando esa escena se siente olor de alcoba, de aire confinado, de capilla mortuoria, de pavesa, de flores mustias, de ácido fénico: de toda la perfumería de la miseria y de la muerte. La impresión es profunda y duradera.

Reverso de tal medalla es la *Expulsión de los judíos* (núm. 885). En esa obra se nos presenta el Sr. Sala con toda la magia de su rica paleta. Allí hay pedazos de pintura sólida y brillante sobre toda ponderación. Aquello encanta la vista;—pero nada dice al corazón ni aun á la inteligencia.—¿Por qué? Porque el asunto es esencialmente literario. Lo picante del caso, lo que ha seducido y extraviado á Sala es la irreverente, la escandalosa, la absurda comparación establecida por Torque-

mada entre Judas y los Reyes Católicos. Ahora bien, una comparación no se expresa representando con líneas al que la formula con palabras. El autor ha querido pintar una frase, y las frases no se pintan. Contra ese vicio fundamental se estrellan todos los artificios arqueológicos, más rebuscados que felices, de aquella composición intencionalmente simétrica. ¡Error grave! Lo que se trataba de representar no es el estado de la pintura española en 1492, sino el de las costumbres castellanas á fines del siglo XV; y ni los Reyes Católicos fueron figuras iluminadas al margen de un códice, ni para componer un cuadro hay necesidad de retrotraer el arte al estado que tenía en los tiempos á que se refiere su acción. Apurado se hubiera visto Miguel Angel para representar por semejante método la creación del hombre, en el techo de la Capilla Sixtina. Todo eso, y lo demás que callo, lo consiente el público sin replicar: lo que no lleva con tanta paciencia es la necesidad de leer á Prescott para comprender el cuadro, ni la indiferencia en que el cuadro lo deja después de haber leído á Prescott.

Excusado es decir que el mejor asunto puede resultar frío por falta de otros requisitos. Pictórico es el agumento elegido por el Sr. Mejía para su *Defensa de Zaragoza;* y sin embargo, la obra deja bastante que desear, (núm. 608). ¿Qué falta en ella?

Lo que pedía Demóstenes al orador: acción, acción, acción. No flaquea por ese lado la *Defensa de Gerona* (núm. 56): si llegan á descargar en su sitio todos los golpes preparados por el Sr. Alvarez Dumont, no queda bicho viviente en veinte metros á la redonda. ¡Lástima que su composición sea tan confusa como movida!

Porque, dicho se está, la claridad no es menos necesaria en la composición que en la concepción del asunto: la una es exigencia natural de la otra. Todo error sobre ese punto redunda en daño de la obra.

Ahí está, para ejemplo, un hermoso cuadro, que sobre su mérito real y efectivo tiene en su abono la firma de un distinguido pintor y el voto de un Jurado extranjero. No necesito decir que me refiero al Sr. Alvarez y á *La Silla de Felipe II* (número 44), lienzo premiado con medalla de oro en la última Exposición Universal de París. El asunto es sencillo, pero pictórico: por consiguiente, bueno para el caso. Pero el Sr. Alvarez ha caído en dos graves errores de composición. Por el pronto, relegando al segundo término el asunto principal de su obra, ha reducido á la mínima expresión de tamaño, de color y hasta de dibujo la figura de su protagonista. Además, ha incurrido en una verdadera anfibología, en un verdadero equívoco, que constituye una verdadera equivocación, inexcusable en

hombre de tan buen entendimiento. No todo el mundo tiene obligación de haber visitado la Dehesa de la Herrería, ni de haber leído la historia del Escorial: sin ninguno de esos requisitos puede cualquier español entrar en el Palacio de Bellas Artes, y hasta llegar á la Presidencia del Consejo de Ministros. Pues bien, el que sin tales datos lea el título de la obra, y vea en primer término, en el centro, en el lugar preferente del cuadro, una soberbia silla de brazos, mejor pintada que el resto del lienzo, más que expuesto está abocado á caer en un disculpable error, suponiendo que aquella silla es la que da nombre y argumento á la composición. Dios me perdone si peco; pero dado el conocimiento que de nuestras cosas suelen tener nuestros apreciables vecinos, me atrevo á sospechar que en esa equivocación pudo incurrir alguno de los que coronaron la obra en París.

El mismo Sr. Alvarez suministra ejemplos de la virtud contraria á este vicio de composición. Su *Señor feudal* (núm. 48), con menos aparato, nos ofrece un asunto sencillo y expresado con toda claridad, con demasiada claridad. A nadie puede ser dudosa la intención de aquel poderoso magnate, ni el riesgo, al parecer no muy temido, de aquella pobre muchacha próxima á recibir una lección práctica de derecho feudal.

Claro es también el asunto de *La Visita de pé-*

same (núm. 45). Sin embargo, allí hay accesorios que por el esmero de la ejecución se sobreponen á lo principal. El brasero es lo mejor pintado del cuadro: eso distrae la atención. En cambio, aquella puerta cubierta y aquellas llamas de los cirios, que por la cortina se traslucen, son cosas bien imaginadas y que completan el carácter de la obra, aunque á primera vista parezcan romper la unidad de la composición. Quizá el autor haya tratado de ofrecernos el contraste picante de aquel cadáver invisible, abandonado á la guarda de un perro fiel, y el dolor un poco afectado de aquel viudo consolable y acaso consolado por una jamona bastante guapa, por unos cuantos amigos bastante indiferentes, y por un santo religioso, más ocupado en atender á su comodidad que en prodigar los consuelos de la religión, probablemente innecesarios en la ocasión actual. ¿Quién sabe? Puede que el Sr. Alvarez, muy abonado para ello por la punzante agudeza de su ingenio, haya querido presentarnos en *La Visita de pésame* la sátira de la misma situación cuya tragedia nos ofrece el Sr. Cabrera en su cuadro de los *Huérfanos*.

De cualquier modo, la obra tiene bastante carácter; y ese es otro punto esencial en todo trabajo artístico. Carácter en el conjunto, carácter en los grupos, carácter en las figuras: sin eso no hay salvación.

Con respecto á todo ello se pueden citar más ejemplos de errores que de aciertos.

De lo primero nos lo ofrece el Sr. Hidalgo Caviedes en su *Rea Silvia* (núm. 431). ¿Qué idea da aquello de los preparativos de un suplicio? La víctima, entregada á su propia custodia tiene el campo por cárcel: nadie la sujeta, nadie la cohibe, nadie la rodea. Delante está la fosa, estrecha y profunda como un pozo de aguas negras. La expresión de Rea Silvia, tanto puede ser de terror como de repugnancia cómicamente exagerada. Numitor, ó quien sea, sentado tranquilamente junto al pozo, cuyo fondo indica (digo mal: cuyo fondo pulgariza, porque con el pulgar lo señala, *more romanorum*) parece decir: «De ahí sale el olor.» Detrás de él se presenta en orden procesional un grupo numeroso, que muy bien pudiera ser la ronda de alcantarillas. La escala y la lámpara completan la ilusión; y el cuadro parece destinado á representarnos el cumplimiento de un servicio municipal. Sin embargo, ese lienzo, compuesto con tan mala fortuna, tiene cosas muy bien pintadas que anuncian asíduo trabajo y notables conocimientos técnicos.

Lo contrario sucede con la *Feria* del Sr. Galofre (núm. 326). En la ejecución de aquel cuadro diminuto no hay más que soltura, espontaneidad, manera, *chic*, como dicen los franceses y algunos españoles. Incorrecciones impropias de un dibujante

tan diestro, están diciendo á voces que aquello se ha pintado poco menos que de memoria, aunque de otro modo se haya bosquejado. Pero ¡qué carácter en el conjunto y en cada grupo y en cada figura! Con más esmero ha estudiado el Sr. Moreno Carbonero su *Venta del Sevillano* (núm. 634). A pesar de algunos errores en la magnitud de las figuras, aquello está mucho más *hecho*: caballos, flores, postes, todo parece copiado al natural. Pues bien, con todo ese plausible esmero, el cuadro no deja la impresión duradera que el del Sr. Galofre; y es que el uno habla á los ojos y el otro á la imaginación. El cuadro de Moreno Carbonero recuerda algunos artículos de Fernán Caballero; el de Galofre, algunas descripciones de Zorrilla, quizá menos fieles, pero más fáciles de guardar en la memoria.

En cuanto al carácter de cada grupo en particular, aunque la *Feria* los ofrece notables por todo extremo, hallaremos un ejemplo digno de estudio en el cuadro que el Sr. Jiménez Aranda titula *Una desgracia* (núm. 459); allí no se percibe, pero se adivina la índole del caso que atrae y reune tanta gente alrededor de un objeto invisible.

En cambio suprimid la cabeza de Cicerón en el cuadro del Sr. Maura (núm. 599); y el menos sagaz comprenderá que Fulvia colocada ante aquella fuente de plata, con su sonrisa melindrosa y su al-

filer en la mano, se dispone á probar... por primera vez en su vida un plato de caracoles.

De muy distinta manera ha logrado el mismo artista retratar la tristeza de una pobre costurera *Sin labor* (núm. 600). Allí ha encontrado un asunto sencillo, y lo ha expresado con naturalidad.

Y hétenos en el último escalón del carácter;— es decir, en el primero: el carácter individual, cosa tan importante como rara; no menos en pintura que en literatura. En toda obra pictórica se necesita; desde el cuadro de composición hasta el retrato, y aun en el retrato más que en ninguna otra. Así escasean tanto los retratos buenos. Así los grandes maestros han sido los retratistas por excelencia, desde Rafael hasta Velázquez, y desde Velázquez hasta Ingres. Por eso, sin haber sobresalido más que en el retrato, pueden Holbein y Moro codearse con muchos maestros de primera fila.

Por eso también anda hoy tan desmedrado entre nosotros ese género, difícil hasta el extremo. Todo el mundo conoce el cuento de aquel pintor que anunciaba «retratos á mil reales con parecido, á quinientos con aire de familia, y á doscientos cincuenta sin punto de semejanza con el original». En nuestra Exposición abundan, sobre todo, los de quinientos reales; los de mil pueden contarse por los dedos de la mano, y aun sobran dedos.

Y es que lo esencial de un retrato no consiste en

el color del cutis ni aun en la forma material de las facciones: lo esencial, lo característico, lo personal, es la expresión. Ahora bien; la expresión característica, sobre ser cosa difícil de trasladar al lienzo, es cosa imposible de fijar en el modelo. Una persona no es «ella misma» todos los días, y menos cuando está sentada horas y horas en el estudio de un pintor, sin más horizonte que un lienzo mirado por la espalda. Por eso, antes de poner manos á la obra, el retratista debe saberse de memoria su modelo. De otro modo, nunca podrá suplir con el recuerdo la expresión que forzosamente han de apagar en el original el cansancio y la falta de estímulo capaz de poner su espíritu en actividad. Eso sin contar que en muchos casos el retratando es el primero á desfigurarse, de propósito deliberado, con ademanes y gestos capaces de dejar malparada la veracidad de la máquina fotográfica.

En suma, caracterizar un retrato es empresa difícil y triunfo raro por extremo: la mayoría de los pintores echan el resto en los accesorios y descuidan lastimosamente la figura.

Ahí está para prueba el *Retrato decorativo* presentado por el Sr. Masriera (núm. 595). Y no es porque el autor carezca de medios para hacer cosa mejor: junto á ese cuadro repleto de ambición y de viento, ha colgado otro lleno de modestia y de verdad, donde bajo el título de *Esperanza y resignación*

(núm. 596) caracteriza delicadamente esos dos sentimientos en dos tipos elegidos con acierto y pintados con habilidad.

Tres retratistas extranjeros se presentan este año entre los nuestros. Sus cualidades son diametralmente opuestas á las que por acá predominan. En sus cuadros apenas hay lo que ahora se llama color. Todo es allí tranquilo, modesto, apagado. Pero eso, que para muchos será defecto imperdonable, se halla compensado por otras cualidades muy recomendables y poco comunes entre nuestros artistas. El retrato de hombre (núm. 123) pintado por la señora baronesa de Bardzka es simpático por cierta expresión de dulce tristeza. Tristes y dulces son también otros dos de señora pintados, el uno (núm. 1033), por Mr. James Wistler, y el otro (número 493), por Mme. Thérèse Levy-Lambert. El primero se distingue por el carácter; el segundo por la expresión, que deja adivinar el alma al través de su envoltura corpórea.

El de un velocipedista (núm. 877) pintado por el Sr. Rusiñol, es de los pocos característicos que en el presente concurso se deben á pinceles españoles. Además está bien dibujado, bien modelado y bien pintado: pintado sin buscar efectos sorprendentes de luz ni de color; pero, en fin, perfectamente pintado.

Si tan importante es el carácter en una figura

aislada, importante es también en un cuadro de composición, donde, presentándose en acción, ha de expresar además sin ambigüedad los sentimientos propios del caso, dados su temperamento, su educación y la situación que el artista le atribuye. ¿Se quiere comprender esto con dos ejemplos? Pues véase el portero que en el cuadro del Sr. Jiménez Aranda (núm. 459) explica al bolsista con ademanes tan expresivos la *desgracia* que constituye el asunto de la obra, y compárese con el protagonista del cuadro presentado por el Sr. Laporta, bajo el título de *San Pablo en Atenas* (núm. 483). Más que en los misterios de la fe cristiana, parece el Santo Apóstol instruir á los atenienses en los secretos de la coreografía flamenca. Aquella malhadada figura desluce todo el cuadro, á pesar de haber en él otras de expresión mucho más natural.

Hasta los medios de ejecución pueden salvar una obra mediana y perder otra mejor pensada y compuesta. La exactitud del dibujo, por sí sola, recomienda alguna figura pobre de color, y su inexactitud desluce alguna otra justísima de tono. No cito la una ni la otra porque ambas se presentan fuera de concurso.

¡El color! En un cuadro de cortas dimensiones, sin asunto, sin composición, casi sin dibujo (número 886), hace fijar el Sr. Sala las miradas de los

inteligentes, sin más que una nota de su brillante escala cromática.

Por el contrario, el Sr. Bilbao obscurece con las tintas azuladas y carminosas de la suya, todas las demás prendas excelentes de composición, de carácter, de expresión y de dibujo que campean en la *Vuelta al hato* (núm. 139). Copiado en blanco y negro, sería ese cuadro uno de los más notables de la Exposición. Tal como está, parece iluminado por el reflejo de un incendio y visto por las vidrieras de la catedral de Toledo.

¿Y el sentimiento religioso? ¿Y la belleza ideal? Eso voló. En la *Visión de San Francisco*, los ángeles justifican el título. Si se exceptúan dos invocaciones de la letanía, la (*Rosa mística*, de Algarra, y la *Stella matutina*, de Alvarez, distintas en mérito, pero no en sentimiento de la belleza ideal) nada ofrece la Exposición que anuncie la existencia de la fantasía entre las facultades del alma humana.

Tampoco la belleza real tiene muchos devotos: el Sr. Valenzuela es el único que da pruebas de saborearla, con dos desnudos notables—y no catalogados por cierto.

Falta hablar de la nota personal: el estilo. En eso, como en todo, hay dos tendencias opuestas. Los unos creerían pecar mortalmente si se apartaran del recetario que les enseñaron en la escuela; los otros se creerían rebajados si observaran un solo precep-

to de los que sus maestros les recomendaron. Los primeros huyen de la originalidad; los segundos la buscan á todo trance, unas veces caminando á tientas por trochas extraviadas, y otras, tomando como guías á los que, ya en fuerza del genio y del estudio, ya por consecuencia de una organización excepcional, y á veces defectuosa, campan por su respeto lejos de la multitud. Esta última originalidad, rayana con la extravagancia, es ocasionada á grandes caídas, porque generalmente al estudiar esos genios excepcionales, lo que hiere la imaginación es precisamente lo personalísimo, lo inimitable. Miguel Angel y Velázquez han perdido á más gente que todas las academias del mundo.

Hoy, el que más extravíos ocasiona es nuestro insigne Rosales. El autor del *Testamento de Isabel la Católica* tenía entre sus grandes facultades pictóricas el sentimiento de la verdad en el color. Él y Velázquez son los dos que en ese punto han rayado más alto. La *Presentación de D. Juan de Austria al Emperador* es una verdadera maravilla de perspectiva aérea, sólo igualada por las *Hilanderas* y sólo superadas por las *Meninas*. Pero Rosales era présbita en grado próximo á la ceguera. De ahí la franqueza exagerada de su toque, agravada de día en día por el natural aumento de un defecto natural. La *Muerte de Lucrecia*, obra de sus últimos tiempos, tiene las apariencias de un so-

berbio boceto en tamaño colosal. Ese cuadro es un mar que cada año echa una víctima á las playas de nuestras Exposiciones. La de hoy es el *Sertorio*, del Sr. Cutanda (núm. 221). Quien esta vez mata á Sertorio no es Perpenna, sino Lucrecia: anacronismo histórico que en la esfera del arte tiene toda la fuerza de una triste verdad. El Sr. Cutanda es un principiante de grandes alientos: en su cuadro hay energía, calor, acción. Pero los colores andan mezclados sin llegar á fundirse. Allí están reunidos todos los ingredientes necesarios para un banquete pictórico: sólo falta guisarlos.

Ya que salen á colación los riesgos de la franqueza exagerada y de los descuidos en el dibujo, no puedo dejar de dirigir los mismos consejos á otro pintor de excelentes dotes, un poco obscurecidas por la precipitación en el desempeño de sus trabajos. El Sr. Muñoz Lucena, premiado ya en otro certamen oficial, tiene verdadero temperamento de pintor. En sus *Lavanderas* (núm. 666) hay carácter, composición, color: todo, menos esmero en la ejecución. Se descubre allí más genialidad que estudio. Y sin embargo, hay que estudiar: cada arte tiene su gramática y su retórica: el mérito está en disimularlas, no en suprimirlas. Para llegar á las *Memnas*, comenzó Velázquez por la *Adoración de los Reyes*.

Quizá el Sr. Muñoz haría en tamaño mucho me-

nor los estudios directos del natural, y después se habrá contentado con ampliarlos en el cuadro sin tener á la vista el modelo vivo.

Esta sospecha que me infunde su obra, se convierte en certidumbre cuando examino la del señor Casanova (núm. 191), titulada *Llegada de Carlos V á Yuste*. Prescindiendo de su entonación desagradable, aquel enorme lienzo de treinta metros cuadrados, apenas contiene los pormenores necesarios para una tabla de dos decímetros en cuadro. La pintura del Sr. Casanova es un terrón de azúcar disuelto en el estanque del Retiro.

Cuando ve uno estos derroches de originalidad, llega casi á transigir con las virtudes un poco anodinas del estilo académico, y con la medianía de una ejecución modesta y esmerada. Sin ninguna cualidad extraordinaria, el Sr. Parladé en la *Ultima sesión secreta del compromiso de Caspe* (núm. 720), el Sr. Herreros de Tejada en la *Institución del Ayuntamiento de Madrid* (núm. 427) y el Sr. Luque Roselló en su *Salve Regina* (núm. 533), se concilian la benevolencia del público á fuerza de comedimiento. «El que no pueda ser Erasmo, decía Voltaire, conténtese con ser obispo.» Lo cual aplicado al caso presente, quiere decir: «El que no pueda ser Velázquez, procure ser académico.»

Todo lo dicho hasta ahora tiende á demostrar prácticamente, sin salir de la Exposición, la inefi-

cacia de cualquier cualidad aislada, por grande que sea.

Ahora vamos á ver las ventajas de poseer varias, aunque ninguna se tenga en grado eminente, y la necesidad de que, aun en el supuesto de reunir todas las esenciales, se sobrepongan á las demás las que constituyen la creación artística, y entre las meramente técnicas, las que más pueden contribuir á la claridad de la expresión y al carácter de la obra.

Veamos, por el pronto, el *Duelo interrumpido* del Sr. Garnelo (núm. 353). El Sr. Garnelo no compone como Rafael, no dibuja como Miguel Angel; no pinta como Tiziano; pero aun así, sabe componer, sabe dibujar y sabe pintar, para lo que ahora se usa. Sobre todo, ha sabido en esta ocasión elegir felizmente un asunto pictórico y dramático á la vez. Sin necesidad de explicación, ni siquiera de título, se comprende á primera vista el argumento de la obra y la situación de los personajes. En el momento de principiar un duelo á espada, llega al campo del combate la familia de uno de los combatientes. La esposa abraza al esposo, el padre procura arrebatar la espada que el hijo tiene empuñada, los padrinos detienen y tratan de calmar al adversario, que también con la espada en la mano, crispa el puño y mira con indignación á los otros, herido quizá en su orgullo por alguna

palabra ofensiva que en el arrebato de aquel momento crítico pueda haberse escapado al padre ó á la esposa de su enemigo. La cosa es clara como la luz, y el espectador la comprende sin el menor esfuerzo. Además, los dos grupos de la composición se enlazan bastante bien por medio del joven que, con el ademán y la palabra, se dirige desde el segundo á la joven del primero, encareciéndole sin duda la conveniencia de alejar cuanto antes de aquel lugar al menos irritado y mejor dominado de los contendientes. Todo eso está muy bien concebido y perfectamente expresado.

Bajo el concepto de la composición material, la separación de los personajes en dos masas es consecuencia natural del asunto: aquel espacio vacío, aquella solución de continuidad, aquella interrupción, es la expresión lógica y material de un lance de honor interrumpido.

Por eso me duele que el Sr. Garnelo haya creído necesario llenar el espacio con un episodio pueril. La figura del personaje ocupado en recoger un abanico, aunque notable por su escorzo, es un lunar en la composición, cuya gravedad rebaja.

Fuera de ese defecto, hay otros descuidos inexcusables: entre ellos el traje de todos los hombres, muy puestos de corbata negra, y algunos hasta de americana, cuando los vestidos de las dos señoras están diciendo á voces que el lance ha surgido ino-

3

pinadamente en medio de un baile, ó por lo menos de una reunión aristocrática y nocturna.

El público, sin embargo, pasa por todo ello y aun por la insuficiencia del dibujo, que, sin ser precisamente incorrecto, resulta un poco débil en varias figuras, y hasta por cierta inexperiencia tímida en el toque y por cierta falta de reposo en el tono general del cuadro, donde el verde demasiado vivo del fondo hace violento contraste con los paños blancos y las ropas negras de los personajes. A esa indulgencia ayudan mucho los aciertos de color que realzan algunas partes de la obra. El coche está magistralmente pintado, los paños negros son negros de veras y justos de tono; y, por último, la mancha que forman los dos trajes de las señoras es una nota de color digna de Goya. Además, toda la obra tiene cierto ambiente de juventud y cierto aire moderno que merecen un aplauso. Ya es tiempo de que el arte contemporáneo se ponga los pantalones. Alvarez los ha admitido con ciertas restricciones arqueológicas en su *Visita de pésame*; Sorolla los ha introducido con más franqueza en su *Boulevard de París*; Garnelo nos los presenta de tamaño natural y de última moda en su *Duelo interrumpido*. Supongo que al fin quedará asegurado en los dominios del arte el triunfo de esa prenda perteneciente á nuestro modesto traje europeo, uniforme de la civilización en las cinco partes del mundo.

De propósito he dejado para cerrar esta procesión al Sr. Jiménez Aranda. Él prueba mejor que otro alguno lo que vale la reunión de las principales cualidades artísticas, aunque ninguna se tenga en grado eminente. Sus asuntos predilectos son humildes y hasta vulgares, pero siempre pictóricos; su composición es sencilla casi siempre, pero siempre clara y acomodada al asunto; sus personajes no suelen ser simpáticos, pero siempre están bien caracterizados; la expresión que les presta resulta alguna vez exagerada, pero nunca fría ni en desacuerdo con su índole ni con su situación; su dibujo no es académico, pero es correcto y seguro; su modelado puede á veces parecer duro, pero nunca falto de solidez; su claroscuro va en ocasiones desde el blanco hasta el negro, pero jamás confunde los valores correspondientes á los distintos planos de la composición; por último, su colorido no es brillante, pero es justo y sólido y sin notas discordantes. Además, todos sus cuadros llevan el sello de su personalidad, desde el característico retrato de Núñez de Arce, hasta la composición titulada *Una desgracia*, que está oliendo á París y que sería perfecta en su género si el autor se tomara el trabajo de suprimir la media figura del *sergent de ville*, cuyo tamaño y valor pone en desacuerdo la perspectiva aérea con la lineal del cuadro, tan acordes en todo lo demás. Esta suma de buenas cualidades hace del se-

ñor Jiménez Aranda un maestro en su género. En los dominios elegidos por su talento, es señor absoluto.

En resumen, sin salir de las obras en que la figura humana es objeto principal del artista, la Exposición de 1890 nos ofrece unos cuantos pintores que andan buscando su camino por sendas más ó menos extraviadas, pero con fe y con tenacidad dignas de aplauso; un principiante de grandes esperanzas que siente y hace sentir, que piensa y hace pensar; un colorista de gran mérito y de profundos estudios técnicos, que se pondrá entre los maestros si elige mejores asuntos y da menos importancia á los pormenores secundarios de la ejecución; un artista que al principio de su carrera muestra un conjunto de dotes capaces de elevarlo á la primera fila, si las sigue cultivando con tesón; un distinguido pintor que al cabo de veinte largos años se presenta de nuevo en el teatro de sus primeros ensayos, mejorado por el estudio y coronado por el voto de un jurado extranjero; y por último, un maestro que en la esfera elegida con acierto para ejercitar sus buenas facultades, ha sabido conquistar una posición segura y definitiva.

No es poco,—para los tiempos que corren.

III

Desde el momento en que la pintura abandona la representación del hombre, desciende de la cumbre y entra en la región de los géneros inferiores.

En ellos es quizá menos evidente, pero no menos efectiva, la virtualidad de los principios á que debe sujetarse toda composición artística.—Si el paisista no quiere caer en lo vulgar ni perderse en lo absurdo, necesita, ni más ni menos que el pintor de figura, escoger bien su asunto, expresar con claridad su pensamiento, imprimir carácter á su obra y tener además los recursos de dibujo y colorido necesarios dara dar cuerpo á su creación y comunicar al público su propio sentimiento,—suponiendo que lo tenga.

La observancia instintiva de esos principios eternos es precisamente lo que distingue al genio artístico del mero talento técnico. No es, pues, maravilla que, en eso como en todo, los grandes maestros sean siempre los grandes maestros. Un siglo

antes que Claudio de Lorena descollara cultivando el paisaje á la manera clásica, Tiziano lo había creado y perfeccionado al primer intento, en el fondo de un cuadro destruído por desgracia pocos años há: el *Martirio de San Pedro Arbués*. En nuestro Museo Nacional no hay especialista (ni el mismo Ruysdael) que llegue al grado de verdad dado por Velázquez al barranco donde conversan San Antón y San Pablo; y en nuestro tiempo sería inútil buscar cosa mejor pintada que aquella árida llanura donde Pradilla nos presenta á *Doña Juana la Loca* junto al ataud de Felipe el Hermoso.

Otro tanto sucede con los cuadros de interior, con los de animales vivos, con los de naturaleza muerta, con todos: el de las *Meninas* es la maravilla de la perspectiva en España y fuera de España; en la *Presentación de Don Juan de Austria* llegó Rosales adonde pueden alcanzar los que á pintar interiores consagran su vida entera; el perro de las *Meninas* y el gato de las *Hilanderas* pueden habérselas ventajosamente con cuantos caninos y felinos han dado á luz Jadin y Rosa Bonheur; y (descendiendo al último grado de la escala pictórica) ni Menéndez ni nadie amasó nunca pan más apetitoso que el depositado por el Españoleto en la roca donde ora su demacrado San Jerónimo.

En la Exposición de 1890, los cultivadores de esos géneros subalternos muestran la misma ten-

dencia que los de figura: casi todos dan más importancia á la ejecución que á la concepción de sus obras.

Por poco que el Sr. Vascano hubiera extendido el campo de sus excursiones, no le habría sido difícil hallar monumento más bello que la *Parroquia de Valdemoro* (núm. 1.005), para ejercitar las singulares facultades que luce (ó desluce) en el valiente desempeño de asunto tan desagradable. Imposible es elegir el tema con menos gusto ni atacar el natural con más atrevimiento. Después de pasear la vista sobre seis ú ocho países de los que tanto abundan en este concurso, el lienzo de Vascano, más que un cuadro, nos parece una ventana abierta sobre un pedazo de mundo real y efectivo. Aquella es la verdad dicha á gritos, sin retórica y hasta sin gramática, pero con una sinceridad que convence. Allí hay un solecismo en cada frase; allí hay sombras más pesadas que los objetos de donde proceden; allí hay líneas verticales que se apartan de su dirección natural con una independencia digna de mejor empleo; pero la exactitud del tono, la solidez de las masas y la fuerza de la luz son tales, que la verdad sigue flotando sobre aquel naufragio de todas las reglas más rudimentarias, como el espíritu de Dios corría sobre las olas del caos antes de la creación.

El cuadro del Sr. Vascano, á falta de belleza, se

recomienda por su carácter verdaderamente típico. Aquellos edificios de ladrillo ennegrecidos por la acción del tiempo y deteriorados por la incuria del hombre; aquellos senderos abiertos no para el tránsito, sino por el tránsito del vecindario; aquella compenetración de una tierra sin cultivo y de un pueblo sin cultura, donde no se sabe si la población invade el campo, ó si el campo invade la población; todo aquello da perfecta idea de estos pobres lugares castellanos, donde la pereza del hombre ayuda á la esterilidad del suelo, y donde la esterilidad del suelo justifica en cierfo modo la pereza del hombre.

Compárese ese retrato de nuestra miseria con el que de las *Llanuras de Normandía* (núm. 271) nos presenta el Sr. Estevan, escrito también en prosa, más correcta, pero no más enérgica que la del señor Vascano. Allí la heredad, perfectamente cultivada, tiene por límites, de un lado la carretera, y de otro el ferrocarril, que la circundan como dos brazos tendidos para llevar al comercio los productos de la agricultura. La actividad individual y la colectiva se codean como buenas amigas.

Esos dos lienzos son lo que Zola llamaría dos «documentos». Sin desconocer el valor estadístico de esos curiosos datos, yo, en la esfera del arte, prefiero á la interesante geografía de los Sres Vascano y Estevan, la topografía un poco fantástica

del Sr. Muñoz Degrain en sus *Ecos de Roncesvalles* (núm. 660). Posible es, y aun probable, que el lugar indicado por el título nada tenga que ver con el sitio copiado por el pintor, y, por mi parte, me atrevo á dudar que la cordillera pirenaica presente rocas de aquel color ni sierpes de aquel tamaño. Pero todo eso se salva á poca costa cambiando el nombre y trasladándonos con el pensamiento á la Serranía de Ronda ó á las gargantas de la Alpujarra, y suponiendo que aquel esqueleto roído por los buitres, en vez de ser el de Roldán, ahogado por Bernardo, según la leyenda, es el de D. Alonso de Aguilar, muerto, según la historia, á manos del Ferí de Benastépar. Por lo demás, los esqueletos, sobre no hacer falta para nada, son lo menos recomendable del cuadro, y resultan un poco desdibujados, en comparación de aquellas rocas modeladas con tanta valentía.

El afán de dar carácter histórico á los lugares copiados por el artista, suele deslucir los asuntos mejor elegidos y más acertadamente desempeñados.

Ejemplo de esa verdad es la soberbia marina que el Sr. Ruiz Luna titula *Combate naval de Trafalgar* (núm. 844). Nunca ha tenido el mar retratista más fiel, ni la marina historiador menos experto que el distinguido pintor gaditano. Cuentan (no sé si es fábula) que el infante D. Antonio, almirante lego—aunque no por derecho propio, como el se-

ñor Duque de Veragua, sino por gracia, ó por chiste, de su augusto sobrino Fernando VII *el Deseado* —procurando con loable celo ensanchar el círculo de sus conocimientos náuticos, hubo de preguntar un día si la barca en que iba cruzando el Tajo cerca de Aranjuez era fragata ó navío. Sin hallarme investido de tan alta dignidad naval, me atrevería yo á dirigir la misma pregunta al Sr. Ruiz Luna, respecto del barco presentado á la izquierda de su cuadro. Ni la forma del casco, ni la relación de magnitud que guardan con él los cadáveres tendidos sobre su cubierta, ni la proporción que resulta entre el espesor demasiado exiguo de su borda y la mena relativamente enorme de su cordaje, inducen á considerar como buque de alto bordo aquella embarcación, cuyo tamaño, estimado á ojo de buen cubero, puede exceder en poco al de un patache, sin llegar ni con mucho al de una fragata de guerra. Lo peor del caso es que la pequeñez aparente del casco achica por comparación la magnitud del oleaje; y así, aquel agua (magistralmente pintada) á pesar de su azul intenso no da clara idea de la alta mar, porque las olas, reducidas al tamaño que suelen tener las ondas de un estanque azotado por el viento, no retratan la agitación propia del Océano en las cercanías de un cabo y en los preliminares de una tormenta como la que siguió al combate de Trafalgar.

Lástima es que el Sr. Ruiz Luna no se haya contentado con presentarnos un mar despejado de barcos, ó surcado cuanto más por unas cuantas lanchas pescadoras. Entonces la ilusión sería completa. Por mi parte, no recuerdo haber visto nunca mejor representado el bulto, el movimiento ni los cambiantes del oleaje.

En una palabra, el mar del Sr. Ruiz Luna es un arrogante mozo bastante mal vestido: con presentarlo otra vez desnudo ó mejor ataviado, estará el artista al cabo de la calle y á la cabeza de nuestros marinistas más distinguidos.

Superior en carácter, aunque inferior en exactitud de colorido, es *El Viático á bordo* (número 577), del Sr. Martínez Abades. La escena interesa por la verdad con que está presentada, y las figuras son superiores á las que, por regla general, nos propinan en sus cuadros los pintores de marina y paisaje. El fondo es también muy digno de estimación, aunque el mar se me hace demasiado pálido, y demasiado verdes los reflejos de los barcos en el cristal de las aguas.

Mucho carácter tienen también las *Tumbas de Poblet* (núm. 876), pintadas por el Sr. Rusiñol con gran seguridad de pincel y con gran fuerza de sentimiento. Poblet es el panteón de las glorias aragonesas; y aquel patio desierto, con su suelo alfombrado de hierba y sus sepulcros tapizados de

liquen, es el símbolo más elocuente del olvido cerniéndose sobre los siete pies de tierra ó de mármol con que mide Dios todas las grandezas humanas.

El cuadro del Sr. Rusiñol reune á sus demás virtudes la corrección del dibujo y el relieve del modelado: cualidades raras en este género de obras.

Y sin embargo, dibujar y modelar es tan necesario en un cuadro de paisaje ó de frutas como en uno de historia.

El modelado es la ventaja que llevan las *Flores y espinas* (núm. 681), del Sr. Nogales, á las del mismo Gessa (núm. 373) y á los *Pensamientos* (núms. 385 y 386) de su distinguida discípula doña Adela Ginés, que, en cuanto á lo demás, son muy notables por la viveza y verdad del colorido.

El modelado es también lo que recomienda principalmente *La Tarde* (núm. 345), del Sr. García Rodríguez. Sus álamos blancos tienen verdadero cuerpo, y son además justísimos de tono. Si los chopos del Sr. Espina tuvieran esa solidez, serían más dignos de arraigar en los terrenos que ocupan el primer término del cuadro titulado *Marzo* (número 249).

La solidez es también el principal mérito de la marina que con el título de *Epílogo* (núm. 610) presenta el Sr. Meifren: el colorido no me satisface

tanto. Y mucho menos me agrada el del cuadro titulado *Mi estudio* (núm. 609). Arriesgado es dictar sentencia condenatoria en materia de colorido, tratándose de sujeto tan inconstante, tan vario y tan caprichoso como el mar. Yo sólo me atrevo á decir que nunca lo he visto con manto capitular de Carlos III, como el Sr. Meifren me lo presenta. No recuso la veracidad del distinguido pintor barcelonés, cuya honrada palabra me merece entero crédito. Indudablemente, así lo ha visto cuando así lo ha pintado. Pero como nadie está libre de alucinaciones, pongo su mar en cuarentena, hasta tener la fortuna (ó la desgracia) de verlo por mis ojos. Debo añadir, sin embargo, que aun después de comprobar la exactitud del testimonio dado por el Sr. Meifren, todavía tomaría yo la precaución de guardarlo como dato científico, sin llevarlo á la esfera del arte; porque el arte, no contento con la verdad, exige la verosimilitud, y esa no se logra representando casos anómalos y circunstancias excepcionales. La Naturaleza tiene también sus extravagancias: sorprenderla en esos momentos de extravío es en cierto modo un abuso de confianza, que suele pagarse caro. Los dos escollos del arte son lo vulgar y lo rebuscado: para evitar naufragios, conviene mantenerse á razonable distancia del uno y del otro.

Ni vulgares ni rebuscados son los *Fresones* del

Sr. Gessa (núm. 376), ni las *Lilas* (núm. 299), de doña Fernanda Francés, ni las *Uvas* (núm. 759), de doña María Pirala; allí el colorido es exacto sin perjuicio de la brillantez, y brillante sin daño de la exactitud.

A la exactitud del colorido deben también su mérito los pocos interiores que ofrece la Exposición. Al frente de ellos pongo el *Astillero de Pasajes* (número 662), pintado por Muñoz Degrain. Este año no hay que buscar aquellos monumentos á que en otro tiempo nos tenía acostumbrados el maestro Gonzalvo.

Y ya que estamos en el capítulo del colorido y del interior, no quiero pasar en silencio dos cuadros que omití al reseñar los de figura, por ser más notables como notas de color que como representaciones de escenas humanas. Uno es la *Misa pontifical* (núm. 913), del Sr. Santa María; otro, el titulado *A buen juez mejor testigo* (núm. 618), del Sr. Menéndez Pidal. Ambos pintores se presentan ricos de esperanzas. El primero es un colorista brillante á la manera de los venecianos. Cuando debajo de aquellos espléndidos ropajes introduzca figuras dignas de ellos, no habrá nada que pedirle. El segundo sigue por opuesto camino las huellas de Velázquez. Su gama es la misma del gran maestro: ahora falta que la maneje como el autor de *Las Meninas*. Ya le tiene cogida la paleta: si algún día

logra robarle el pincel, será el representante más castizo de nuestra escuela nacional.

Notable por la verdad del color es también el paisaje que el Sr. Sánchez Perrier denomina *Febrero* (núm. 902). Además, aquel pedazo de bosque solitario infunde una dulce tranquilidad muy en consonancia con el sueño de la Naturaleza durante el invierno.

Ese amor de la quietud y de la soledad despiertan también los cuadros del Sr. Lhardy: sobre todo sus *Pinos de Asturias* (núm. 497).

Y esa misma impresión dejan las *Peñas de Europa* (núm. 1.024), del Sr. Vilar, pintor aun más estimable por la elección de sus asuntos que por la habilidad de su pincel.

El propio sentimiento inspira el *Nacimiento del Ebro* (núm. 884), del Sr. Sáinz, cuyos países, justísimos de tono y perfectamente dibujados, agradarían siempre, aunque no tuvieran en su abono esas recomendables virtudes.

Porque (bueno es decirlo) el arte no es un juego de manos ni un negocio de mera habilidad. Cuatro versos desaliñados de Becquer llegan mejor al alma que cincuenta endecasílabos magistralmente labrados por D. Juan Nicasio Gallego.

Otro tanto sucede en pintura; y ahí está para probarlo el Sr. Urgell. Su pincel no se distingue por la soltura, ni su imaginación por la movilidad.

Veinticinco años lleva ejecutando variaciones sobre un mismo tema. Una llanura escasamente iluminada por la dudosa luz del crepúsculo; un ligero celaje enrojecido por el último resplandor solar, señalando el límite del horizonte; y nada más: ese es el tema. Las variaciones consisten en algún accidente sin importancia: una cerca, un matorrral, un grupo de árboles, todo ello tocado con una timidez que hace sonreir á nuestros menos atrevidos brochistas. Una sola vez se decidió el Sr. Urgell á levantar una torre, á suspender en ella una campana y á colocar al pié una pobre campesina rezando. Delante de su cuadro formaba el público un grupo continuamente renovado; y *La Oración de la tarde*, uno de los triunfos de aquella Exposición, señaló y sigue señalando la altura máxima á que llega la marea de la inspiración en el ánimo de nuestros paisistas.

Hoy se sabe más, pero se siente menos.

Con recorrer la galería de dibujos y grabados, se pueden estimar los adelantos técnicos realizados en estos últimos tiempos. La comparación no es difícil, porque algo hay allí de lo que antes se hacía.

Acuarela, pastel, agua fuerte, todo eso era cosa rara veinte años há. Hoy todo el mundo lo hace, y muchos lo hacen bien.

Los dibujos de Jiménez Aranda nos presentan

al artista en el terreno más adecuado para lucir sus mejores facultades naturales y adquiridas.

Los de su discípulo García Ramos prueban que el maestro sembró en tierra fértil y que Dios bendijo su trabajo.

Buenos son también los de Pascó.

Y los de Gastetón.

Y la marina de Campuzano.

Y las copias de Ríos.

Y, sobre todo, las aguas fuertes de Araujo y de Maura.

A propósito: no veo los nombres de estos dos en la propuesta de recompensas.—¿Por qué?—Supongo que mediará alguna razón puramente reglamentaria.

De no ser así, lo sentiría... por el Jurado.

IV

Caso nuevo: este año se presenta la estatuaria más boyante que la pintura. Todo el mundo lo dice; y esa opinión unánime resulta justificada si, prescindiendo de cotejos parciales, se compara, como es justo, el número de obras distinguidas con el total de las presentadas en cada arte. El hecho es digno de atención, porque la escultura tiene en todas partes, y singularmente en España, mercado menos extenso y, por tanto, estímulos menos eficaces que la pintura.

Entremos, pues, en el examen de sus envíos con toda la benevolencia que cabe en los términos de la imparcialidad.

Inútil es decirlo: al cambiar de objeto no cambiamos de principios ni de exigencias: elegir con tino, componer con claridad, caracterizar con acierto, ejecutar con maestría, y sobre todo producir la emoción estética en el ánimo del público, son requisitos necesarios en todas las artes, aun-

que en cada una haya de acomodarse á distintas condiciones su cumplimiento.

Respecto á elección de asunto, el escultor suele tener menos libertad, y, por consiguiente, menos responsabilidad que el pintor: menos responsabilidad moral (se entiende), porque la responsabilidad artística es igual para todos, y el público se encarga de hacerla efectiva. La verdad es que la escultura, por sus condiciones materiales, deja menos campo libre al artista. Antes de salir al mercado, el coste de una mediana estatua en bronce excede al de un cuadro al óleo, por grande que sea: el busto de Monasterio habrá ocupado á Gandarias más tiempo que necesitaría Masriera para ejecutar cuatro *retratos decorativos;* y suponiendo que el Sr. Campenys se decidiera á labrar en mármol su grupo de *El Escándalo* (cosa que no le aconsejo ni le aconsejaré si cien años vivo), con el oro gastado en semejante tarea se podría cubrir de onzas el cuadro más grande de los presentados por Jiménez Aranda.—No es, pués, de extrañar que en escultura preceda de ordinario el pedido á la oferta, y que el escultor haya de ajustar su talento al gusto, no siempre delicado, de su escasa clientela.

Si se trata de una obra decorativa (caso muy frecuente) y el escultor ha de habérselas con un arquitecto que sepa su oficio (circunstancia bastan-

te menos común), la escultura habrá de subordinarse á la arquitectura, dado que ambas no quieran salir igualmente malparadas. Según el orden arquitectónico, según la cantidad de luz, según el fondo, alto ó apaisado, calado ó macizo, liso ó labrado, claro ú obscuro en que haya de campear la obra, así tendrá el escultor que elegir la actitud, el modelado y la materia de las estatuas, contando además con la relativa simetría que en sus adornos exige toda buena composición arquitectónica.

A veces, sin necesidad de tantas exigencias, la índole del encargo, oficial ó particular, es capaz de deslucir al mismo Fidias, si sólo para ejecutarlo resucitara. Entre los mártires del encargo, los señores Estors y Sanmartí deben ocupar algún día un buen pedazo de gloria, aunque no artística. La estatua del Marqués viudo de Pontejos es uno de los trabalenguas más endiablados que pueden proponerse á un escultor. No hay cosa que tiente la risa como un figurín atrasado. A la colección de trajes añejos que constituían su abundante guardarropa debió buena parte de sus triunfos un popular actor, muerto pocos meses há. Cuanto más ajustado al capricho de la moda, más pronto entra un tipo en los límites de la caricatura. Por eso, al cabo de medio siglo, el digno fundador de la Caja de Ahorros, con su pantalón de botín, su levita de cuello alto, su corbatín de cuatro pisos, sus patillas

de pernil y su peinado de tres potencias, parece equipado por la testamentaría de Mariano Fernández.

Cualquiera diría que por no verlo vuelve á otro lado el rostro con tanta gravedad la *Violinista* (núm. 1.120) del Sr. Reynés, una de las estatuas más finamente modeladas de la Exposición. Sin embargo, aquella elegante joven, á fuerza de distinción se halla en una pendiente peligrosa, y la estatua del señor Estors puede decirle sin jactancia: «Dentro de cincuenta años hablaremos.»

No corren semejante peligro las dos soberbias esculturas destinadas por Benlliure al sepulcro del Marqués de Campo. Para que su traje pase de moda se necesita una serie de siglos como la que debe haber transcurrido desde los tiempos en que andaba por el mundo el *antropopíteco* ideado por M. Mortillet. El desnudo es el eterno manto triunfal de la escultura.

A él debe su inmarcesible juventud la estatuaria antigua. Las costumbres actuales no se prestan á su empleo ni á su estudio como las de la antigua Grecia. Allí, encomendado á manos esclavas todo trabajo mecánico, vivía el ciudadano en una ociosidad propicia á la conservación de la hermosura. Los mismos ejercicios á que se dedicaba en el gimnasio, en el estadio y en el campo de batalla, contribuían á robustecer su cuerpo y á desarrollar los

caracteres propios de la salud y de la fuerza. Hasta la política ayudaba á la perfección de la raza: todo el mundo conoce la bárbara costumbre de sacrificar los niños deformes, autorizada por las leyes de Lacedemonia. Además, la desnudez no era en Grecia materia de escándalo. Los juegos olímpicos, los píticos, los nemeos se celebraban á cuerpo desnudo; en ellos tomaba parte la juventud más ilustre de las principales ciudades helénicas, y el atleta vencedor en la carrera á pie daba nombre á la olimpiada en que se celebraba su triunfo. Sófocles, tan célebre por su hermosura á los quince años, como por su genio trágico á los ochenta, fué el encargado de cantar desnudo el himno de triunfo ante el trofeo conquistado por sus conciudadanos en Salamina.—¿Qué más? Según Herodoto, en no sé qué ciudad de la Magna Grecia llegaron á adorar vivo y á venerar muerto á un efebo célebre por su hermosura, en cuyo honor se erigieron altares. Con tales costumbres no podían faltar asuntos ni modelos á la escultura.

Hoy sucede lo contrario. El cuerpo, ya desfigurado por duras faenas mecánicas, ya enflaquecido por largos trabajos mentales, rara vez satisface las exigencias más modestas del más acomodaticio escultor. Aun en el estrecho círculo de los modelos de profesión, es punto menos que imposible hallar ejemplares, ni siquiera medianos, de fuerza

ó de hermosura. Los pies, sobre todo, deformados por modas absurdas, son la eterna desesperación de pintores y estatuarios.

Por eso en este punto no cabe llevar el rigor de la crítica más allá de donde alcanzan los medios ofrecidos al Arte por la sociedad en que se desarrolla. Absurdo sería pedir al artista lo que la Naturaleza no le concede. Ciñámonos, pues, á examinar los resultados que de tan pobres recursos obtiene en la composición de sus obras.

En materia de composición, la estatuaria es más exigente que la pintura. Trátese de un grupo, de una figura, ó meramente de un busto, el pintor tiene siempre guardadas las espaldas: cada cuadro presenta un solo punto de vista: en atendiendo á él, no hay que pensar en otra cosa. Una estatua necesita defenderse por todas partes. Mírese por donde se mire, ha de presentar líneas agradables: si flaquea por un lado, está perdida.

De otra parte, la principal virtud de toda composición es la claridad; y para lograrla dispone la estatuaria de menos medios que la pintura. Sus composiciones se reducen generalmente á una sola figura, y aunque se extiendan á grupos, nunca tendrán la amplitud á que en ese punto puede llegar un cuadro.

Además, una estatua suele ser á menudo un verdadero acertijo. Todas las esculturas simbólicas

están en ese caso. Para tales ocasiones no tiene más remedio el escultor que valerse de ciertos atributos más ó menos convencionales. De ellos echa mano ordinariamente la escultura religiosa, y la mitológica. El rayo simboliza á Júpiter, á Juno el pavón, á Minerva la lechuza, las llaves á San Pedro, á San Pablo la espada, el aspa á San Andrés. Con tales asuntos no hay más que coser y cantar.

Pero cuando se trata de seres ideales cuyos atributos no tienen la sanción de la rutina, el escultor, á cambio de alguna más originalidad, corre el peligro de ser menos bien comprendido.

Eso acotece con *La Tradición*, de D. Venancio Vallmitjana (núm. 1.152). Por la solemnidad de su actitud y por el énfasis de su expresión, aquella estatua, más que la Tradición podría representar la Epopeya. En todo caso, me conformo con que represente la Historia; pero ¿la Tradición con un libro en la mano? Eso sí que no está en los míos. La historia es la tradición escrita: la tradición es la historia hablada. No troquemos los frenos, ni los atributos.

Por falta de simbolismo adecuado, se hallan en caso análogo *La Marina* (núm. 1.062) y *El Ferrocarril* (núm. 1.063), asuntos seguramente no elegidos, sino meramente aceptados por Benlliure para decorar el sepulcro del Marqués de Campo.

Yo no sé hasta qué punto el medio más rápido de locomoción estará bien representado por un mozo tendido á la larga empuñando una rueda suelta sin destino conocido, ni respondo tampoco de que el tráfico marítimo se considere dignamente simbolizado por una matrona recostada muellemente sobre los restos de una nave destruída. Entre españoles, la cosa es un poco picante; y en el caso presente, no sería difícil atribuir á semejante simbolismo intenciones que de seguro no han entrado para nada en el ánimo del Sr. Benlliure.

Sean lo que fueren y representen lo que quieran, sus dos estatuas son dos figuras humanas vigorosamente modeladas, sin resabios académicos ni extravagancias realistas. Yo desearía que la tibia izquierda de *El Ferrocarril* no penetrara tanto en la pierna derecha, cuya vigorosa musculatura no parece prestarse tan fácilmente á semejantes invasiones. También me agradaría que la tablazón en que se recuesta *La Marina* ofreciera punto de apoyo más seguro á cuerpo tan voluminoso y tan muellemente reclinado. Por último, si no es demasiado pedir, también querría que, mirada por la espalda, no presentara los brazos en tan simétrica posición.

Aun así, aquellas dos figuras son las mejores del concurso y las más hermosas que hasta hoy ha modelado Benlliure.

Menos me agrada la de *D. Diego López de Haro* (número 1.059). Su movimiento me parece poco natural: yo, á lo menos, cuando tengo que entregar un objeto con la mano derecha, me hallo más desembarazado adelantando que retirando el pie del mismo lado. Puesta en actitud tan forzada la estatua pierde reposo y majestad. A ese mismo efecto concurre la expresión un poco azorada del rostro, impropia en sujeto de tanta cuenta.

Y aquí llegamos á la cuestión magna, á la del carácter y la expresión en las obras escultóricas.

La perfección á que llevaron los griegos este arte, ha hecho que sus prácticas se eleven á preceptos inviolables, aunque rara vez bien interpretados por los artistas modernos. Lo mismo ha sucedido en algún tiempo con las obras de sus poetas, de sus historiadores, de sus moralistas, y hasta de sus médicos. Si alguien lo duda, lea el proemio puesto por Maquiavelo á sus *Discursos sobre la primera Década de Tito Livio.*

Ahora bien: el ideal de la escultura entre los griegos tenía que acomodarse al ideal de su moral, de su religión, de su vida entera. Ese ideal era lo que ellos en su propia lengua llamaban una veces *atarassía*, otras *apathía,* y nosotros en la nuestra podemos denominar *serenidad* ó *impasibilidad.* A sus ojos, la agitación era cosa indigna de todo hombre libre, y con mayor razón, de toda divini-

dad comprendida en su Olimpo. Temístocles, amenazado por la vara de Euribiades en pleno consejo de guerra, le dice sin alterarse: «Pega, pero escucha.» Pericles, insultado un día entero en el ágora y perseguido hasta su casa por los denuestos de un fanático, permanece sereno, y lo hace escoltar por la noche para que nadie le ofenda. Platón manda azotar de muerte á un esclavo; y, reprendido de iracundo y de cruel, responde tranquilamente que lo hace á sangre fría. Los contemporáneos de Demóstenes tenían por grave defecto su cualidad más sobresaliente, la vehemencia, y al oirlo echaban de menos el reposo de Pericles el Olímpico, que arengaba al pueblo sin mover mano ni ceja.

No es mucho, por consiguiente, que la escultura griega retratara en hombres y dioses aquella impasibilidad suprema que á sus ojos constituía la suprema perfección.

Pero esa no es razón para convertirla en máxima inviolable, común á todos los siglos y á todos los pueblos. También las demás artes llevaron en Grecia ese mismo sello, y sin embargo, hoy nadie considera inferior la tragedia de Shakespeare á la de Sófocles, ni la poesía de Víctor Hugo á la de Píndaro. ¿Por qué, pues, hemos de tener una justicia para los poetas, y otra para los escultores?

Bien sé yo que entre todas las artes, la escultu-

ra es la menos idónea para retratar las grandes conmociones del ánimo. A eso debió su importancia capital en Grecia, y á eso debe su relativa nulidad en los pueblos modernos. Pero sea como quiera, si ha de tener vida y carácter propio en nuestros días, ha de ser impregnándose de la savia común á todas nuestras artes. Si se empeña en vivir bajo la tutela de los griegos de Pericles, nunca será popular entre los contemporáneos de Bismarck. Cuando la literatura sacude todas las fibras del corazón, la escultura no ha de permanecer encerrada en su olímpica serenidad.

El *San Francisco* de Alonso Cano es buen ejemplo de lo que puede conseguir la estatuaria moderna dentro de sus recursos peculiares. Zarzillo es también modelo excelente en ese punto: sus *Dolorosas* llegan á extraordinario grado de expresión sin menoscabo de su extraordinaria belleza. Todos los *pasos* debidos á la gubia de aquel insigne maestro sin discípulos, merecen particular atención: *La Cena* trae involuntariamente á la memoria la famosa pintura de Leonardo de Vinci, y aventaja, sin género de duda, al célebre cuadro de Tiziano que se conserva (ó se deteriora) en el refectorio del Escorial; *La Oración del Huerto* deja muy atrás en expresión, en composición y en belleza, al ponderado lienzo de Eugenio Delacroix, y *El Prendimiento*, superior al de Vandik por el tipo del Redentor,

habría sido buen consejero para ahorrar al señor Susillo algunos defectos que saltan á la vista en *El Beso de Judas* (núm. 1.134).

Desde luego, el Cristo es superior por todo extremo en el grupo del escultor murciano. Al del señor Susillo le falta la expresión de la suprema bondad que constituye la base de todas las demás perfecciones en la persona del Salvador. La majestad que el artista ha querido darle tiene cierto sabor de altanería recelosa y de irónico desprecio. Ese es para mí el flaco principal de la obra. Ante él, considero de secundaria importancia los demás defectos, que sin embargo no son leves. Si he de dar crédito á mis ojos, la línea en que el señor Susillo ha modelado los de su Cristo, no es rigorosamente perpendicular á la de la nariz; los brazos caen con una rigidez más propia del tétano que de la resignación, y en cuanto al movimiento general del grupo, declaro, á fuer de hombre honrado, que, si el beso ha de ser la señal del prendimiento, no me inspiran inmediato temor los riesgos que puede correr la libertad del Hijo de Dios, mientras Judas no se decida á poner los pies en lugar más á propósito para su intento; tal como está, las piernas, el torso, el cuello y los labios han llegado á su mayor grado de tensión, y sin embargo, aun media una cuarta entre la boca del mal apóstol y la mejilla del Divino Maestro.

Mejor lograría su mal propósito si tuviera el sobrante de piernas que luce la Odalisca cuya hermosura, intachable en lo demás, constituye el *Sueño de un árabe* (núm. 1.136).

Más naturalidad y más carácter que en *El Beso de Judas* hay en *El Lazarillo de Tormes* (número 1.135); pero todavía abrigo el temor de que el muchacho, á poco que se descuide, vaya á dar de bruces sobre el jarro del ciego.

Para mi gusto, lo mejor que ha expuesto el señor Susillo es el retrato de mi ilustre tocayo don Federico Rubio (núm. 1.137). Aquello tiene parecido y, sobre todo, carácter. Si la ejecución fuera tan esmerada como la del Lazarillo, nada habría que pedirle.

Los bustos son quizá lo más digno de atención en este certamen. Entre todos, descuella el de don Manuel Silvela, delicadamente trabajado por Benlliure (núm. 1.065). Aquella es la mirada triste y profunda, aquella la boca fina y burlona del insigne jurisconsulto cuya ironía constituye el arma más usual y más terrible de su podesa inteligencia.

Atención merecen asimismo por su expresión la *Cigarrera*, de Díaz (núm. 1.078); la *Altivez*, de Reynés (núm. 1.122), y—¿por qué no decirlo?—la *Vanidad*, de D.ª Adela Ginés (núm. 1.096): su pavo aventaja en carácter á muchos bípedos implumes que andan por allí cerca.

Yo, sin embargo, hablo ya con recelo siempre que juzgo la expresión de una escultura. La primera vez que entré en la Exposición, me dió el alto un busto colosal, que, sin distinguirse por ninguna cualidad extraordinaria, tenía en su abono, á mi juicio, la verdad de la expresión. «Eso es lo que se llama un bostezo—dije para mi sayo—¡Qué contracción tan viva la de los ojos! ¡Qué pliegue tan natural el del entrecejo! ¡Qué dilatación tan enérgica la de la boca! Vamos, ¡eso es bostezar!» Entusiasmado con mi hallazgo, quise conocer en el acto el nombre del artista, y abriendo el catálogo, leí: «URUETA Y DUARTE (D. Ricardo): natural de Málaga.—Reside en Málaga.—1.113. *Grito subversivo.*—Alto, un metro; ancho 60 centímetros.»

Después de esto, fíese usted de sus ojos.

Pero, en fin, aun á riesgo de equivocarme, diré que considero excelentes en su género los dos bustos (números 1.102 y 1.103) presentados por el Sr. Marinas; sobre todo el de las barbas.

Creo que el Sr. Marinas es un mozo tan escaso de años como rico de talento. Lo primero me lo ha dicho no sé quién; lo segundo me lo dicen sus obras. Por la gracia del asunto y por la verdad de la expresión, el *Descanso del Modelo* es una de las esculturas notables y notadas de este concurso (número 1.101).

También por ese concepto descuella el Sr. Fol-

gueras. En *Los Primeros pendientes* (núm. 1.086), abuela y nieta cumplen bravamente su obligación: la vieja clavando con acción muy natural la aguja en la oreja de la niña, y la niña clavando el grito en el cielo, ya que no las uñas en el brazo de la vieja. Lástima es que los dedos meñiques de las cuatro manos se hayan creído en el deber de pagar tributo á un resabio académico: cuando se trata de hacer fuerza no hay academia en el mundo que excuse á los músculos de ejercitar su acción natural.

No pecan en esa parte *Los hijos de Caín* (número 1.056), presentados por el Sr. Amutio. Allí los puños se crispan como Dios manda, aunque no para nada de lo que manda Dios, sino para todo lo contrario. La misma energía con que los dos rapaces violan la ley de fraternidad, es su mayor mérito á los ojos del Arte.

El grupo del Sr. Amutio, la *Vuelta de la pesca* del Sr. Pastor (núm. 1.115), y el *Idilio* (núm. 1.108), del Sr. Murillo y Domingo, se mantienen á conveniente distancia de los dos extremos donde otras se pierden. Allí no hay purismo exagerado, ni exagerado realismo. El estilo no cae en lo vulgar ni en lo afectado.

Esos dos vicics son los escollos peligrosos de las dos escuelas que batallan en la escultura, como en las demás artes. Dentro de términos prudentes

ambas son aceptables; fuera de ellos, una y otra dan en lo falso y en lo extravagante.

Nuestros escultores van entrando poco á poco en el buen camino. Ya es milagro ver algún ejemplar rezagado de aquellos omoplatos en forma de pupitre que nos regalaban los puristas de antaño, ó de aquellos sacos de patatas que, con nombre de torsos humanos, modelaban sus adversarios los barroquistas. Hace treinta años estaba en toda su fuerza la lucha de ambos partidos. Por entonces, un artista amigo mío procuró y casi logró demostrarme que mi cuerpo era un poliedro perfecto—aunque no regular;—perfección que yo nunca hubiera sospechado, y que, por el pronto, me dejó un tanto pensativo, sobre todo por el probable deterioro de mi modesto vestuario.—Ahora se estudia el natural con más sinceridad; y la sinceridad es gran virtud, en arte como en moral. Algo barroco hay sin embargo en la veste de *Don Diego López de Haro*, y cierto purismo académico en el *Marte*, del Sr. Alcoverro (núm. 1.053) y en la *Iberia*, del Sr. Gandarias (núm. 1.094). Esa última estatua peca además por su movimiento general: de medio cuerpo arriba parece que patina; de medio abajo parece que baila. Fuera de eso, los ropajes tienen no sé qué aspecto de mariscos descomunales.

Por lo demás, la escultura no puede ser exclusi-

va en materia de procedimiento. La estatua que haya de estar en sitio donde reciba concentrada la luz, puede y debe distinguirse por la suavidad del modelado. Si, por el contrario, ha de colocarse á cielo abierto, necesita ofrecer anchas superficies relativamente planas donde se refleje en grandes haces la luz difusa que la rodea, y presentar aristas relativamente duras, cuyo relieve dé á las sombras amplitud y energía bastantes para que de lejos las perciba la vista.

Así, pues, modele el artista su obra como mejor cuadre á la luz que haya de bañarla. Pero, por amor de Dios, no volvamos á los tableros ni á los tolondrones de antaño.

Además, evitemos ante todo el peligro del momento presente: la fusión de lo vulgar con lo feo; porque (hablando con franqueza), si el Arte no es un medio de honesto solaz, ¿qué diablo de cosa es el Arte?

V

¿A qué andar con rodeos, si al fin hay que decirlo? El carácter dominante hoy en las artes es la vulgaridad.

Las excepciones de esta regla son raras y no siempre felices. Cuando el Arte dá en un extremo, hasta los mismos que procuran evitarlo participan, más ó menos, del movimiento general; y si de él logran apartarse alguna vez, es tal el esfuerzo necesario para conseguirlo, que por milagro dejan de caer en el extremo contrario.

Ese estado de cosas no es peculiar de España ni de la pintura: el naturalismo domina hoy en todas las artes y en todos los pueblos; en pintura como en poesía; en Francia como en Alemania.

Y ¿qué es el naturalismo? Según el más famoso de sus representantes, el naturalismo es la reproducción fiel y minuciosa de la Naturaleza, del mundo material, de la vida universal «que va de un

extremo á otro de la animalidad, sin alto ni bajo, sin fealdad ni hermosura» (1).

«Sin fealdad ni hermosura»: punto capital. Las brujas de *Macbheth* decían: «Lo hermoso es feo; lo feo es hermoso.» Zola va más allá que las brujas: para él nada es hermoso ni feo: todo es indiferente. Por tanto, ¿á qué cansarse en escoger? Todos los asuntos son buenos. El toque está en copiar con exactitud.

Y aquí llegamos á otro punto de no menor importancia. Hasta ahora el Arte había sido esencialmente intuitivo y sintético: en eso precisamente se distinguía de la ciencia. El naturalismo ha cambiado de método: su procedimiento es esencialmente analítico: en el análisis, á lo menos, funda Zola su mayor orgullo. «Sin duda—dice—la cólera de Aquiles y el amor de Dido seguirán siendo pinturas eternamente bellas; pero hoy nos acosa la necesidad de analizar la cólera y el amor... El punto de vista es nuevo, y se convierte en experimental, en vez de ser filosófico» (2).

En pintura y en escultura no hay que temer los excesos del análisis, que suelen hacer insoportables algunas novelas de Zola y casi todas las de Balzac: pero como es difícil que un autor renuncie á comu-

(1) ZOLA, *L'Œuvre*, pág. 250.
(2) ZOLA, *Le Roman expérimental*, págs. 52 y 53.

nicar, sea con la pluma, sea con el pincel, el resultado de sus trabajos preparatorios, corremos el peligro, harto real y harto frecuente por desgracia, de que el pintor y el escultor distraigan nuestra atención con un cúmulo de pormenores insignificantes, capaces de destruir el efecto principal de su composición.

¡Composición! Pero ¿puede haber verdadera composición, desde el momento en que todo es igualmente importante á los ojos del artista? «Componer—como dice muy bien Campoamor—es enlazar un principio á sus consecuencias.» Eso, en primer lugar, supone la existencia de una idea dominante, y después la subordinación de las ideas secundarias á la principal. La idea de composición lleva en sí la de orden rigoroso, ya sucesivo, ya simultáneo: sucesivo, cuando el medio de expresión es la palabra; simultáneo, cuando el medio de expresión es la forma material. En el primer caso, hay serie; en el segundo, agrupación; y en uno y otro supuesto, una ley que determine la progresión ó el agrupamiento.

Pues bien, el naturalismo protesta contra esa ridícula rutina; y á tal punto llega su intransigencia, que ni en el teatro considera necesarias, ni soportables siquiera, semejantes exigencias. A Zola le parece el colmo de la insensatez que un drama «gire en equilibrio alrededor de ciertas situacio-

nes» y que se desenlace cuando llegue el momento (1).

¿Será, pues, milagro que la pintura naturalista califique de antiguallas y chocheces los principios de composición seguidos por Rafael, ni que considere prodigio del Arte aquel amable desorden con que disemina Courbet sus personajes como meros accidentes del fondo?

En cuanto á lo demás, dado ese desprecio por la figura humana, ¿á qué tomarse el trabajo de dibujarla con más esmero que un árbol ó una peña? La falta de dibujo es uno de los rasgos comunes á casi todos los pintores realistas.

Y dicho se está que, dibujando sin esmero, no se puede caracterizar con exactitud.

En vano se jactan los naturalistas, así en literatura como en pintura, de estudiar con particular minuciosidad los accidentes más insignificantes de cada personaje. Precisamente ese cúmulo de detalles sin importancia, es lo que impide formar clara y duradera idea del conjunto. Balzac emplea dos y tres páginas en describir la fisonomía de un personaje. Yo, sin embargo, declaro con franqueza que ninguno de ellos deja una imagen clara en mi memoria. ¿Por qué? Porque una descripción no es un retrato. El Arte es esencialmente sintético, y el

(1) *Le Roman expérimental*, pág. 143.

método naturalista es esencialmente analítico. Formar idea de un personaje analizado por Balzac es tan difícil como conocer al Marqués de Villena hecho picadillo en su redoma. En cambio, Dickens con dos palabras nos graba un personaje en la mente. Y es que aquellas dos palabras constituyen una imagen, imagen perfectamente caracterizada, por el hecho de no presentarnos más que los rasgos característicos.

La pintura y la escultura se hallan en caso análogo. En ambas, como en la literatura, caben la concisión y la difusión, y los efectos son los mismos: el exceso de detalle distrae y confunde. Los grandes retratistas se esmeran en el rostro, y, sobre todo, en la mirada: lo demás lo simplifican cuanto pueden para no distraer la atención.

Lo que importa es coger bien las líneas generales. En el Museo Arqueológico me acuerdo haber visto un bajo-relieve de la Edad Media, y en él una mujer completamente cubierta con un manto. Allí no se descubre ni rostro, ni manos, ni nada más que los escasos pliegues del ropaje. Pues bien, aquella mujer, mejor dicho, aquel manto, llora, y llora admirablemente.

¿Queréis saber ahora lo que en ese asunto logra el naturalismo con su afán de detallar? Coged al acaso diez figuras en diez cuadros de la Exposición; sacad la línea exterior de cada una; llenad de ne-

gro el espacio interior, y preguntad á cualquier amigo qué especie de pájaro ha querido representar el artista. De las diez sombras chinescas, nueve por lo menos serán para él otros tantos enigmas inexplicables. Repetid después la prueba con diez figuras de Miguel Angel ó de Rafael, y errores y aciertos resultarán en razón inversa.

La línea exterior: ese es el *quid*, así en pintura como en literatura y tanto en el conjunto como en cada una de sus partes. De ahí nace la unidad, sin la cual no hay composición, ni carácter, ni expresión, ni estilo, ni nada.

Subordinar los detalles al conjunto es igualmente necesario en un edificio y en una cláusula gramatical. Leed el período más largo de Cicerón, de Bossuet, de Jovellanos, de Castelar, y nunca os perderéis en el laberinto de sus innumerables incisos: cuando lleguéis á la última palabra, la enlazaréis perfectamente con la primera, ¿Sabéis por qué? Por la subordinación de las ideas secundarias á la principal; en suma, porque es verdadero «período», es decir, «camino alrededor» de un pensamiento, expresado en una sola oración.

Los naturalistas desconocen (ó desprecian) las ventajas de la unidad. De ahí sus asuntos de doble y aun de triple fondo; de ahí sus composiciones desgranadas é incoherentes, de ahí sus figuras de múltiple expresión, que dicen una cosa con los

ojos, otra con la boca, otra con la mano derecha y otra con la izquierda; de ahí, finalmente, su insoportable confusión de líneas en el dibujo y de valores en el colorido.

Y no les vayáis con argumentos, porque siempre os taparán la boca con la misma respuesta:—«Así lo da el natural.»

Pero eso nada significa, porque el natural da todo lo que se le pide. De un mismo modelo sacarían Rafael una Virgen, Tiziano una bacante y Goya una manola. El natural es una especie de maná en que cada cual encuentra el sabor más acomodado á su gusto.

Cuanto más grande sea el artista, menos se ajustará al patrón que tiene delante. Ved lo que hicieron Goya con el *Conde-Duque*, de Velázquez, y Rubens con el *Adan* y la *Eva*, de Tiziano. Encomendad á Castelar una traducción de Maquiavelo, y veréis lo que sale: lo que salió cuando Víctor Hugo se propuso hacer su *Romancero del Cid.* En la región del genio cada uno crea el mundo á medida de su gusto. Yo he conocido (y tú también. lector, si peinas canas) á un orador de inmensa reputación que vivió setenta años, llamando á la «sociedad» la «zosiedad». Es probable que en esos catorce lustros nadie se atreviese á llamarle la atención sobre tan peregrina metátesis; pero también es seguro que, si la sociedad entera hubiese

protestado contra el injustificado deterioro de su nombre, el ilustre orador habría seguido impávido su camino sin satisfacer, ni por un momento, las ridículas pretensiones de la «zosiedad».

Hasta los naturalistas son idealistas, á despecho de sus principios. En lo grande, como en lo pequeño, el genio es rebelde á toda imposición. Del natural toma sólo aquello que despierta su gusto y alimenta su espíritu, y eso es lo que ofrece al público. Su procedimiento es el mismo de la abeja; su obra no es romero ni tomillo, es miel:—y por eso es suya.—Y por eso la busca el público en su colmena en vez de buscarla directamente en el campo. Si la obra de arte fuera un pedazo de la realidad cogido *ad libitum* y presentado en bruto, ¿qué objeto tendría el trabajo artístico, aunque el artista lograra realizar el milagro imposible de reproducir la obra de la naturaleza?

Señalar como fin del Arte la reproducción del natural, es pedir un imposible y un absurdo. El Arte viene precisamente á llenar una necesidad que la naturaleza real no puede satisfacer.

El universo es incomprensible para nosotros. Si «comprender» es «abarcar», ¿cuándo podrá el hombre comprender la ilimitada extensión de lo real? La ciencia tiene sus límites infranqueables. Por cualquier camino que dirijamos la investigación de la verdad, siempre llegaremos á un térmi-

no donde falte á la inteligencia punto de apoyo para pasar adelante. Todas las ideas terminales de la ciencia representan realidades incomprensibles. Espacio, tiempo, materia, fuerza: cosas todas cuya realidad no podemos negar, y cuya esencia no podemos conocer. Detrás de cada serie de fenómenos hay una realidad que no por incomprensible es menos efectiva. La explicación de lo explicable acaba siempre por demostrarnos la existencia de lo inexplicable.

Esas mismas tinieblas nos ciegan cuando contemplamos el mundo moral: la conciencia humana es otro abismo; cada uno de sus actos está envuelto en un misterio tan impenetrable en su origen y en su esencia como cualquier fenómeno de fuerza en el orden físico. Las ciencias morales como las físicas acaban siempre en lo incomprensible.

Pero el afán de conocer lo incognoscible es innato en el hombre. El Arte es el encargado de explicarnos lo inexplicable. El artista es el ordenador de lo que la Naturaleza nos ofrece sin apariencias de orden. Donde le faltan datos reales, los suple con la imaginación, y así llega á establecer una correlación de efectos y causas que seguramente no será verdadera, pero es verosímil, y por tanto satisface nuestra curiosidad, halaga nuestro gusto, y conmueve nuestro ánimo, mejor y más agradablemente que la realidad misma.

Por eso el naturalismo, que se contenta con copiar «documentos» sin ordenarlos ni utilizarlos para fines ulteriores, no llena ninguna necesidad de nuestro espíritu. El estudio de la Naturaleza es conveniente, necesario, indispensable; pero como medio, no como fin del Arte.

Además, sus imitaciones no se reducen á copiar cada objeto con su tamaño y su forma. Nó: lo que el Arte copia son las relaciones de unos objetos con otros y de las partes de un mismo objeto entre sí. Pero hay más: su copia nunca es servil. Todo gran artista altera en su obra esas mismas relaciones, para poner de bulto los caracteres distintivos de cada especie y de cada individuo. La Naturaleza no da atletas como el Hércules Farnesio, ni mujeres como la Venus de Milo, ni ambiciosos como Ricardo III, ni usureros como Shylok, ni padres patriotas como Horacio el viejo en la tragedia de Corneille, ni alcaldes de monterilla como Pedro Crespo en el drama de Calderón, ó de quien sea. En cada uno de esos casos, el artista ha abultado los rasgos característicos, y ha atenuado ó suprimido los que no conducían á su propósito. Por eso, tales personajes, además de ser hombres, con tipos humanos que vivirán mientras viva la humanidad por ellos representada.

Eso es lo que no comprende el naturalismo, y por no comprenderlo vive atascado en lo vulgar,

de donde no hay manera de sacarlo ni á tres tirones. Empeñado en seguir los procedimientos analíticos de la ciencia y de la crítica (que, dicho sea entre paréntesis, no son tal ciencia ni tal crítica mientras no pasan del análisis á la síntesis y del alegato á la sentencia), el realismo es un mero relator, digo mucho, un mero *reporter* que nos cuenta las confidencias de la Naturaleza sin distinguir siquiera lo importante de lo fútil. Ese es el método de los hermanos Goncourt y de algunos pintores españoles: aquí te cojo y aquí te cazo, de frente, de lado, de espaldas, ¿qué más dá? «¡En dándolo el natural!...» Lo que importa es que sea verdad, y para ello que se bañe bien en la vulgaridad de la vida ordinaria.

Pero ¿qué especie de verdad es esa que siempre nos presenta el lado bajo y feo de la Naturaleza? Pues qué, ¿no es cosa real la virtud? ¿No es cosa real el heroísmo? ¿No es cosa real la abnegación? ¿No es cosa real la santidad? Pues qué, ¿Sócrates, y Cortés, y Velarde, y Jesucristo, son mitos inventados por el coplero de la esquina? ¿No existen los grandes crímenes ni las grandes catástrofes? Entonces, ¿el asesinato de Pablo I es fábula? Entonces, ¿es un sueño la rendición de Sedán?

Suprimid la virtud, el heroísmo, el genio, la ambición y el crimen, y de un golpe habéis suprimido la historia. O ¿creen, por dicha, los señores na-

turalistas que Tucídides y Tácito se pasaron la vida reseñando juicios de faltas ó noticias de espectáculos?

¿Qué el Arte debe ceñirse á registrar hechos como la historia y como la ciencia? Pero ¿cuándo se han reducido á eso la ciencia ni la historia? ¿Por qué es tan grande Tácito, sino porque á fuer de grande artista supo retratarnos la decadencia romana, escogiendo sus rasgos más característicos y realzándolos con la óptica de la imaginación? Y en fin, esa misma ciencia, cuyos espejismos mal comprendidos extravían á ciertos realistas, ¿es otra cosa que la copelación de los hechos para sacar de su escoria las leyes generales de la Naturaleza?

¡Hechos, hechos, hechós! dice el realismo. ¡Ideas, ideas, ideas! dice el Arte. Las ideas han gobernado, gobiernan y gobernarán el mundo mientras el hombre sea hombre. Por eso se ha dicho, y se ha dicho bien, que la mejor filosofía de la historia es la historia de la filosofía.

Adviértese (entre paréntesis) que tal afirmación no prejuzga el origen de las ideas: semejante aserto cabe dentro de todos los sistemas; y ¡pobre de aquél donde no cupiera! Los sistemas no viven sino en cuanto se dejan penetrar por los hechos.

Así, pues, la virtualidad de las ideas es independiente de su origen. Materialista, espiritualista ó monista; pesimista, optimista ó indiferente; ateo,

creyente ó escéptico, todo hombre que piense ha de reconocerla si observa con tino y habla con sinceridad. Si las ideas nacen de los hechos ó si los hechos nacen de las ideas, es la eterna cuestión del huevo y la gallina. La industria moderna ha llegado, según parece, á fabricar huevos sin gallina. Pero esos huevos falsificados son tan infecundos como ciertas ideas metafísicas. Ni de ellos salen gallinas, ni de ellas salen hechos.

Quedamos, pues, en que las ideas rigen el mundo. Cada época tiene la suya para su gobierno. Y sólo así se comprende la perfecta correlación que en cada período histórico guardan entre sí todas las manifestaciones de la actividad humana, y la simultaneidad con que se presentan en todas ellas las fases sucesivas de su continua evolución.

El género humano, como el globo en que habita, ha tenido sus grandes cataclismos, y sigue sufriendo sus altibajos como la costra terrestre. Sin salir de los tiempos históricos, Buddha, Moisés, Confucio, Mahoma, produjeron grandes cambios en la masa de la humanidad. El cristianismo es el terreno en que vive y se desarrolla la civilización europea hace cerca de dos mil años. En esos diez y nueve siglos ha sufrido oscilaciones que han modificado parcialmente su superficie sin destruir sus cimientos. La Reforma fué un terremoto grave, cuya trepidación dura todavía; el positivismo en la

ciencia y el realismo en el Arte son sus más recientes vibraciones. Porque (¡cosa admirable!) los mismos que niegan la virtualidad de las ideas, son los primeros que caminan arrebatados por ellas.

Afortunadamente, esa vibración es ya demasiado larga para que pueda durar mucho. A toda acción sigue una reacción proporcionada á su intensidad. El flujo y el reflujo son endémicos en el hombre como en el mar, y á las mareas más vivas siguen las contramareas más bajas. El naturalismo no es ni más ni menos que una reacción. *Nana* es la contramarea de *Jocelin.* Ese enorme descenso hace esperar que el Arte se halla en el límite de su reflujo. Si el mar no ha de secarse, como algunos suponen, pronto volverán á crecer las aguas.

En filosofía ya ha principiado á subir el nivel: Spencer, reconociendo la existencia de lo absoluto, es la primera ola que llega á terreno limpio, es decir, á cien codos sobre el cenagal del materialismo salvaje en que todavía están encallados el realismo pictórico y el naturalismo literario. Líbrenos Dios en su día de los estragos del idealismo. El Arte deja de ser Arte desde el momento en que se entrega al espíritu de sistema.

El mundo no es todo materia inerte ni todo fuerza inmaterial. No seamos, pues, idealistas naturalistas exclusivos: fundamos ambos elementos en un todo armónico y seamos *totalistas*. La pala-

bra chocará por nueva, pero el sistema es más viejo que el andar á pie: como que es el de todos los grandes artistas. Entre *Celadón* y *Germinal* están *Los Novios*. Entre *Berenice* y *Teresa Raquin* están Julieta y lady Macbeth. Entre el burgrave Job y el amigo Fritz, está el Alcalde de Zalamea.

El artista ha de ser, ante todo, hombre de sentido.

LA POÈTICA DE CAMPOAMOR

I

Campoamor es una gloria literaria de nuestra tierra y de nuestro tiempo. Y á fe que descollar como poeta, en pocas ocasiones y en pocos lugares ha sido tan difícil como en nuestro tiempo y en nuestra tierra: el genio español es esencialmente poético, y el siglo XIX, tan acusado de prosáico, es uno de los que más poetas han producido en todas partes y en todo género. Desde *Fausto* hasta *Don Alvaro*, desde los poemas de Byron hasta las leyendas de Zorrilla, desde los *Cantos de viaje* de Ůhland hasta las *Contemplaciones* de Víctor Hugo, desde las *Meditaciones* de Lamartine hasta el *Intermezzo* de Heine, desde los himnos sacros de Monzoni hasta las elegías desesperadas de Leopardi, desde la *Namouna* de Musset hasta la *Evangelina* de Longfellow, desde la marmórea solidez de Núñez de Arce hasta la afiligranada sutileza de Campoamor, ¡qué cúmulo de obras, qué multitud de

géneros, qué diversidad de tendencias, qué innumerable variedad de formas, de estilos y de aptitudes! Dígase lo que se quiera, nunca ha tenido la poesía—sobre todo la lírica—florecimiento más universal ni más duradero.

Pues bien; entre esas falanges de poetas, á cuya cabeza han marchado sucesiva ó simultáneamente Goëte y Byron, Lamartine y Víctor Hugo, nuestro Campoamor tiene puesto seguro y distinguido en la primera fila de los humoristas. Sus poemas llevan un sello particular, que no permite confundirlos con los de ningún otro. Acaso algún día procure yo estudiar á Campoamor como poeta, y entonces tendré ocasión de caracterizar la índole de su humorismo inimitable: por hoy baste decir que el humorismo es la manifestación natural de su talento independiente de toda pauta y rebelde á toda rutina. Ese personalismo absorbente es el rasgo común á todos los humoristas. Caminar á merced, no del acaso, sino del capricho, despreciar los hechos y falsear la naturaleza de las cosas para acomodarlas á las exigencias de sentimientos á veces refinados y de ideas con frecuencia alambicadas, subordinar en fin con exceso la verdad objetiva á la ilusión subjetiva,

«Verlo todo del color
Del cristal con que se mira»

tal es en resumen la esencia del humorismo propiamente dicho, sean cuales fueren los principios filosóficos, las tendencias políticas y los sentimientos morales de cada humorista.

Pero este método, es decir, esta falta de método, que en poesía suele tener sus ventajas, en crítica y en filosofía ofrece graves inconvenientes. La crítica puede presentarse en forma de sátira; y cuando el caso lo merece ese suele ser el procedimiento más eficaz. Lo que no cabe en crítica es el humorismo á la manera de Byron y de Campoamor, es decir, la carencia de método, de orden y de consideración á la esencia de las cosas.

La *Lección poética*, única poesía que Campoamor cita con aprecio entre las de Moratín, es una sátira literaria, y precisamente su forma punzante es la que presta fuerza á sus censuras sin quitar exactitud á sus juicios, dado el criterio que en ella domina.

Lo contrario sucede con la *Poética* de Campoamor. A pesar del odio que á la crítica satírica profesa el autor, la obra es también una sátira literaria, (porque una cosa es predicar y otra dar trigo); pero á diferencia de la de Moratín, la sátira de Campoamor es esencialmente humorística, es decir, arbitraria, caprichosa, inconsecuente, empedrada de paradojas brillantes y de afirmaciones contradictorias: en fin, una colección de *Pequeños*

poemas en prosa. El ingenio á espuertas, la imaginación á carretadas, el juicio, á veces, por los cerros de Ubeda: tal es el libro.

Si cualquiera de los críticos que tan graciosos lamentos arrancan á nuestro ilustre poeta cayera en la mitad de sus contradicciones, ventanas habría que alquilar para oir al autor de la *Poética*.

Quien lo dude, examine por ambas caras esas monedas que ahí le presento, y dígame qué opina del cuño:

PRIMERA MONEDA.—*Anverso*: «Yo en verso hago lo que quiero y como quiero.»—*Reverso*: «Yo sólo me precio de agricultor y nunca he presumido de poeta.»

(Campoamor ha retirado la primera proposición por pura modestia; y acaso ha hecho mal, porque la frase, aunque arrogante, era legítima, supuesto que se fundaba en una verdad por todos reconocida. Pero, en fin, quien eso ha dicho una vez, aunque con razón, no puede asegurar que nunca ha presumido de poeta.)

SEGUNDA MONEDA.—*Anverso:* «Yo no leo más que libros de filosofía.» (Página 14)—*Reverso*: Tengo una pasión... y es mi afición á las letras, que me hace caer en la indeferencia de todo lo que no sean las manifestaciones del arte.» (Página 184.)

TERCERA MONEDA.—*Anverso*: «La metafísica es la única ciencia, porque es el único conjunto de

verdades sin excepción. Si las leyes que la constituyen se borrasen del espíritu humano, sería lo mismo que si en el orden físico se apagase el sol que nos alumbra. No hay ningún conocimiento moral ni físico que no sea metafísica pura.» (Página 158.) *Reverso*: «Se me acusa de poco respetuoso con la filosofía. La censura es justa.» (Página 184.) «Los sistemas filosóficos, ¿son otra cosa que unos poemas sin imágenes?»

CUARTA MONEDA.—*Anverso:* «Nunca he comprendido por qué á un conservador en política tan pertinaz como yo, se le supone contagiado de un cierto jacobinismo intelectual.» (Página 28.) *Reverso:* «El Sr. Castelar, con su maravillosa elocuencia, destruirá muchas instituciones y cosas; pero yo, en mi humildísima esfera, me contento con dejarlas caer.» (Página 192.)

(Si los conservadores del Museo Nacional hicieran lo mismo, ¡bueno dejarían el Museo Nacional, y bastante les duraría el título de conservadores!)

De estas contradicciones está cuajado el libro. Pues bien, yo estoy seguro de que Campoamor, aun en sus mayores contradicciones, procede con perfecta sinceridad. Cuando asegura que no presume de poeta, sino de agricultor, podéis creerlo á pies juntillas, como si lo dijera el Espíritu Santo: en aquel momento nuestro gran poeta se juzga inferior á Estrada y superior á Columela. Pero eso

no le impide consagrar instintivamente doscientas páginas á la vehemente defensa de su reputación poética, y ni una sola á la tranquila exposición de sus procedimientos agrícolas.

¿Qué más? En otra parte (páginas 13 y 14) dice que ni conoce un solo verso de Víctor Hugo ni se considera capaz de saborearlo en el original, ni jamás ha leído, ni querido, ni podido leer un solo libro que no esté escrito en español; y acto continuo denuncia un plagio de Víctor Hugo citando el texto francés sin omitir punto ni coma (página 15). —El caso es fuerte: casi el mismo del mudo que hablaba. Pues con todo eso, el hecho no invalida la sinceridad de la primera afirmación; al hacerla creía Campoamor, de buena fe, no haber leído una línea de Víctor Hugo ni entender jota de la lengua francesa. Campoamor es incapaz de afirmar lo que no cree; pero tiene la desgracia de creer lo que se le antoja; y sus afirmaciones, sinceras, ingenuas, leales en el momento de formularlas, dejan de ser exactas medio minuto después de escritas, gracias á la volubilidad de aquel espíritu

«Más mudable que un viento entre montañas.»

Achaques de humorista: Campoamor, como la Juana de *Los amoríos*, se pasa la vida soñando.

Por eso, como poeta es inimitable, y como crítico... inimitable también.

Su *Poética*, según el mismo declara, es un libro de batalla; pero las batallas del crítico humorista son verdaderas fiestas de pólvora. El gran pirotécnico de *El amor y el río Piedra* prodiga en ellas todos los artificios de su esplendente ingenio, desde los apotegmas que como cohetes se elevan culebreando para perderse en las tinieblas, hasta las metáforas que como fuegos de bengala iluminan los objetos tiñéndolos de colores caprichosos; desde los anatemas que tronando como cañonazos son meros petardos inofensivos, hasta las proposiciones contradictorias que como ruedas de luces giran en sentidos opuestos, según lo exigen las necesidades del momento y la visualidad del conjunto.

No es extraño: Campoamor es poeta á cuatro vientos: su genio por todas partes tiene vistas á la poesía, y los procedimientos del crítico son muy distintos de los del poeta. Ambos deben tener sentido estético y juicio seguro; porque si el crítico no empieza por *sentir* la obra que va á calificar, sus juicios no tendrán más fundamento que la rutina de unos cuantos principios mal aplicados, y si el poeta no acaba por juzgar su producción conforme á principios fijos, nunca estará seguro de ella, y sus aciertos correrán riesgo de quedar deslucidos por extravíos inexcusables. Pero el sentimiento estético y el juicio razonado suele darlos Dios en muy distintas dósis al poeta y al crítico, y

los métodos que uno y otro siguen en sus trabajos son diametralmente opuestos. El poeta percibe intuitiva y concretamente los objetos; el crítico necesita examinar la obra por partes para ver si cada una de ellas reune los requisitos indispensables. El poeta procede por síntesis, el crítico por análisis, sin perjuicio de analizar después el uno sus creaciones y de sintetizar el otro sus juicios. En una palabra, cuando se dirigen al público, el poeta habla al sentimiento, el crítico á la razón; al uno le basta mostrar su obra, el otro necesita demostrar sus conclusiones; el uno conmueve y persuade, el otro razona y convence; al primero se le cree bajo su palabra, si la falsedad de sus asertos no salta á los ojos; al segundo no se le concede crédito mientras no presenta las pruebas de sus afirmaciones.

Por eso es tan raro encontrar un hombre que, como Göete, reuna las aptitudes del poeta y las del crítico. Así, los poetas en general, y en particular los humoristas, no suelen ser felices cuando invaden el campo de la crítica, como el eminente autor de *Los pequeños poemas.*

Tan lejos está Campoamor de apreciar la diferencia esencial entre la producción poética y el trabajo crítico, que una de sus diatribas más graciosas va dirigida contra la crítica analítica.

Leopoldo Alas, que acaba de publicar la primera parte de un estudio, excelente como suyo, so-

bre la *Poética* de Campoamor, después de recoger al vuelo la pelota, se la devuelve con la seguridad de juicio y la causticidad de ingenio que le distinguen.

Yo, por mi parte, me limito á dirigir una pregunta á mi amigo Campoamor: si al emprender el juicio de su obra me redujese á decir, con razón ó sin ella, que la *Poética* contiene errores de bulto, ¿se daría por contento con esta afirmación desnuda de pruebas? Nó. Pues entonces no tengo más remedio que entrar en el análisis de sus doctrinas.

Y precisamente para entrar en él con pie seguro ha sido todo este interminable exordio.

II

Si hemos de dar crédito á Campoamor (y yo se lo concedo incondicional en cuanto se refiere á sus sentimientos y deseos) la *Poética* es un libro meramente destinado á defender los principios que ha seguido el ilustre poeta en la composición de sus obras. El propósito no puede ser más legítimo; y si á eso, en efecto, se redujera el libro, yo por mi parte me hubiera reducido á decir: «*Amen.*» La defensa es de derecho natural; y de otra parte, algunos de los principios más generales expuestos por Campoamor como artículos de su fe literaria son muy conformes á mis aficiones particulares, cuando no viene á exagerarlos el espíritu de sistema ó el afán de novedad.

Pero, como es tan difícil que un hombre se encierre en el círculo de su estricto derecho, como la contradicción impele á extremar las afirmaciones, y como frisa en lo imposible eso de mantenerse friamente á la defensiva, Campoamor, enarde-

cido en la lucha, no sólo exagera el rigor de su doctrina personal, sino que concluye por presentarla como cánon ineludible para toda obra de arte; y así, la defensa de sus principios le hace más de una vez entrar á sangre y fuego en los de todo el mundo.

Llegadas á tal punto las cosas, no parece ociosa la mediación de los neutrales; la cual si no sirve para evitar la inútil efusión de tinta (porque la polémica en su mayor parte es de época remota), podrá ayudar acaso para sentar las bases de un tratado que convierta en paz definitiva la tregua en que hace tiempo vivían las partes beligerantes.

Para establecer los puntos esenciales del litigio no seguiré paso á paso el alegato ahora reproducido con algunas adiciones por el autor de las *Doloras*: con ese método podría resultar el examen más largo que el texto examinado.

No es la *Poética* de Campoamor una exposición metódica de principios,—y no lo digo en son de censura: lo cito como un hecho que, por otra parte, tiene fácil y plausible explicación. El autor ha reunido en un libro varias polémicas sostenidas en distintas ocasiones acerca de los fundamentos de su sistema poético. En cada una de ellas ha necesitado establecer con más ó menos extensión las bases esenciales de su doctrina: no es, pues, extra-

ño que algunas ideas se hallen repetidas en varios lugares y mezcladas con otras que á su vez se reproducen asimismo siempre que la ocasión lo requiere.

Pero la falta de orden rigoroso no excluye aquí la unidad de propósito: unas polémicas completan ó amplían los principios contenidos en otras, y del conjunto de todas resulta un cuerpo de doctrina, sistemático (¡demasiado sistemático!) en el fondo, aunque un tanto confuso en su desarrollo exterior. Este desorden, más aparente que real, es común á toda colección de monografías pertenecientes á una misma clase de conocimientos: en el mismo caso se halla, para no citar más ejemplos ilustres, la *Dramaturgia* de Lessing,—uno de los libros más nutridos de ideas que ha producido la crítica en los tiempos modernos.

Presentando, pues, en otro orden el contenido del libro, resultan cuatro grupos de preceptos relativos á los cuatro factores esenciales de toda obra poética, que son, como dice Campoamor:

1.° La invención del asunto.
2.° El plan de la composición.
3.° El designio filosófico.
4.° El estilo.

A propósito de la invención, toca nuestro autor la interminable cuestión de la originalidad y del plagio: Picado en lo vivo su amor propio por acu-

saciones poco atinadas y nada caritativas, se jacta Campoamor de no tener con nadie «ni coincidencias de asuntos ni coincidencias de frases;» fortuna singular, como todas las cosas de nuestro insigne poeta. Yo, por mi parte, no conozco otro que pueda decir lo mismo. Todos han tomado algo de los demás, y entre los que han tomado sin ocultarlo están Virgilio, Shakespeare, Molière, Göete y otros *ejusdem furfuris*. La imitación es cosa común y aprobada por los críticos más competentes. Campoamor cita á la letra las opiniones de varios muy respetables, y todos están conformes en ese punto. Por mi parte, creo que la palabra *plagio* se ha empleado abusivamente casi siempre entre nosotros. «Plagio;» conforme á su origen, quiere decir «hurto»; y una imitación de cosa publicada nunca puede llamarse hurto, supuesto que no se despoja de ella al legítimo propietario. El verdadero plagio sólo puede existir cuando se trata de obras inéditas, porque entonces el imitador usurpa pensamientos ajenos anticipándose á ponerles su sello en daño de la fama de quien los concibió. Esto en cuanto al plagio considerado desde el punto de vista de la gloria y de la fraternidad artística; desde el del derecho civil, la cuestión no corresponde á la crítica, sino á los tribunales.

Por lo demás, la imitación no supone siquiera falta de originalidad en el que la lleva á cabo. Ca-

da autor tiene su originalidad especial: uno en la invención de asuntos, otro en la creación de caracteres, éste en la importancia de la idea fundamental, aquél en la gracia y buena disposición de los pensamientos secundarios, cual en la brillantez de las imágenes, cuál en la fuerza del estilo.

No conozco un solo autor completamente original en todo. Shakespeare toma íntegros los argumentos de sus obras, ya de un historiador, ya de un novelista, ya de otro autor dramático. Molière entra á saco el teatro latino y el español. Byron coge de todas partes asuntos, narraciones, cuadros, caracteres.

Y sin embargo, los autores de ese calibre son los más originales del mundo; la verdadera originalidad es aquel sello particular que no permite confundir las obras de un autor con las de ningún otro. Esa es la originalidad de Cervantes y de Víctor Hugo. Y esa la tiene como pocos el autor de *Los Pequeños Poemas*. Bástele con ella, y ríase de los que caigan en la simpleza de llamarle plagiario por haber versificado en sus obras unos cuantos pensamientos ajenos. ¡Lástima de trabajo el que se ha tomado para borrarlos!

Campoamor, por ser original en todo, lo es hasta como preceptista: y en eso no siempre anda acertado. Otro cualquiera pediría, por ejemplo, que el asunto de una obra de arte fuera artístico: Cam-

poamor, dejando á un lado tales antiguallas, exige que el asunto sea «historiable». (Pág. 181).

Yo no sé en qué concepto podrá ser historiable el asunto de una sonata de Beethoven ó el de un florero de Brucghel, y aun sin abandonar los términos de la poesía no se me alcanza qué especie de historia puede encerrar la oda de Píndaro *Al Agua* ó la de Fray Luis de León *A la vida del campo*. Bien sé que á propósito de esta última tiene fácil salida el ingenioso autor de la *Poética* con sólo recordar la de Horacio al mismo asunto. Allí, efectivamente, hay una historia: el poeta, después de encarecer y pintar con vivos colores, la felicidad del que, *procul negotiis*, vive cultivando la tierra, *ut prisca gens mortalium*, acaba por dar á su oda el corte de una verdadera *dolora*:

«Mientras Alfio, usurero,
Estas cosas relata,
Mediando el mes recoge su dinero
Y de ser labrador rústico trata;
Mas luego, á las Kalendas,
Lo vuelve á dar á usura sobre prendas.»

Fray Luis, menos ingenioso, menos «intencionado», menos «trascendental» que Horacio, toma la cosa por lo serio; y la sinceridad de su expresión, hija de la verdad de sus sentimientos, lleva al ánimo del lector la emoción del poeta.

Horacio nos hace admirar su agudeza, y nos

deja fríos; Fray Luis nos conmueve, y nos hace amar su carácter.—Vea el Sr. Campoamor si va ganando el asunto al hacerse «historiable».

Entre las mismas doloras de Campoamor las hay perfectamente líricas, y por tanto, no «historiables». Baste para muestra la CXXI, que á la letra dice así:

«Quiero morir contigo si el destino
Nos ha de conducir á aquel infierno
En que, unidos en raudo torbellino,
Se dan Paolo y Francesca el beso eterno.»

Aquí el poeta se reduce á expresar un deseo, y aun ese, en forma condicional: si esto es historia, que baje Dios y lo vea.

Hablemos claro: ó el asunto no necesita ser «historiable», ó esa dolora y la oda de Fray Luis no son obras de arte, ó el adjetivo «historiable» tiene para Campoamor distinto sentido del que promete su etimología.

A esto último me inclinaría yo de buena fe, si no tuviese pruebas de que Campoamor «dice lo que quiere», así en prosa como en verso, y de que por lo mismo no se puede atribuir de ligero á sus palabras sentido contrario al rigor de la letra.

Allá va la prueba; texto al canto:

«...Después de inventar la idea generadora, base del asunto, *hay necesidad de dramatizarla*». (Página 76).

¡Dramatizar!—Tratándose de una dolora, de un poema, de un madrigal, de un himno, cualquiera creería que en ese precepto tan absoluto el verbo *dramatizar* habría de tomarse en sentido muy vago, así como si dijéramos planear, disponer, ordenar ó cosa semejante.

Pues no señor: *dramatizar* quiere decir... *dramatizar:* ni más ni menos.

Yo, después de buscar todas las interpretaciones más favorables á la paz, he tenido que rendirme á la autoridad de los textos. Leed:

1.º «¿Qué es humorada? Un rasgo intencionado. *¿Y dolora? Una humorada convertida en drama.* ¿Y pequeño poema? Una dolora amplificada». (Página 29).

2.º «El Sr. Alarcón asegura que una dolora es un drama en veinte versos... *Lo del drama es exacto*». (Pág. 40).

Después de esto no hay duda posible. Pero por si, ya que no la duda, la prudencia nos moviese á guardar silencio sobre esa exigencia caprichosa, el autor nos pone entre la espada y la pared para que hablemos ó reventemos. Allá va el golpe:

«...Si yo tuviera alguna ilusión literaria... hubiera quedado bien castigado al ver que, si se exceptúa al Sr. Revilla en sus *Principios de literatura* ningún crítico ha observado que separándome en esto de la generalidad de los demás escritores, sigo

un procedimiento exclusivamente personal, que será bueno ó malo, pero que en mí es idiosincrásico, que es *hacer de toda poesía un drama...»* (Página 45).

¡Loado sea Dios! Ya sabemos que *dramatizar* para Campoamor significa lo que para todo el mundo, es decir lo que suena. *Item*, que no sólo no se ofende el autor porque se le atribuya esa man... vamos, esa manera de pensar, sino que de no atribuírsela, corremos el riesgo de pasar á sus ojos por menos linces que el malogrado Sr. Revilla, lo cual no deja de tener su gravedad.

Quedamos, pues, en que dramatizar es dar forma dramática, y en que esa operación hay necesidad de hacérsela á todo asunto poético.

¿A todo asunto poético he dicho? Pues he dicho poco: á todo asunto artístico;—porque no se trata sólo de la poesía, sino del arte en general. ¿Qué no? Allá va el texto:

«Para mí, *la obra artística* además de la unidad en la variedad, ha de tener un argumento con su exposición, su nudo y su desenlace». (Página 60). Vamos, como la *Relación del moro y el cristiano*, mal comparado.

Ya lo sabéis: en no teniendo exposición, nudo y desenlace, estamos perdidos; es decir, está perdida la obra de arte. Por consiguiente, id buscando la exposición, el nudo y el desenlace del Partenon,

de *la Virgen de la Silla*, del *Moisés* de Miguel Angel; y si después de bien examinados por arriba, por abajo, por delante y por detrás, sacáis en limpio que la Virgen no tiene exposición, que el Moisés no gasta nudo ó que al Partenon le falta el desenlace, duro en ellos hasta hacerlos polvo.

Tal es, en toda su pureza, la doctrina de Campoamor respecto á la elección de asunto y al plan de la composición en las obras de arte.

A no ser por afirmaciones tan categóricas, tan explícitas y tan repetidas, habría yo creído que el pensamiento del autor se reducía á exigir en el plan de las obras artísticas unidad, claridad y gradación, como suele haberlas en el drama, más de ordinario que en otros géneros. Mi asentimiento sería completo si Campoamor se ciñese á formular preceptos como el siguiente: «La obra de arte ha de estar planeada de tal modo que la unidad no se pierda en la variedad, ni ésta quede absorbida por la unidad» (Pág. 75). Bravo: esas son doctrinas sanas y verdades como puños.

Pero aun así convendría explicar el pensamiento, para inculcar la idea de que la misma especie de unidad no es indispensable en todas las obras artísticas ni siquiera en todos los géneros poéticos.

Desde luego no puede exigirse la unidad de acción ni aun en el círculo de la poesía, supuesto que

de ella carece casi toda la poesía lírica y una parte de la dramática,—empezando por *Los Persas* de Esquilo, que no tienen acción, y concluyendo por el *Mercader* de Shakespeare, que tiene cuatro.

La unidad es conveniente, necesaria, indispensable: verdad. Pero la índole de esa unidad puede variar conforme á la naturaleza de cada obra: unas veces estará en la acción, como sucede con las comedias de Scribe y con casi todas las de nuestro teatro antiguo; otras veces en los caracteres, como acontece con el *Quijote* y con casi todos los dramas de Shakespeare; otras se cifrará en el pensamiento filosófico, como pasa en *Los caminos de la dicha*; otras, en fin, bastará la unidad de sentimiento, como en muchas poesías líricas, y especialmente en varios salmos.

En estas últimas composiciones no sólo sería imposible hallar unidad de acción, sino que hasta la de pensamiento, llevada al extremo de trabazón, de orden y de dependencia lógica que Campoamor suele imponer á sus ideas, sería contraria al designio del poeta.

Su objeto es comunicar á los demás la exaltación de sus propios sentimientos; para ello deja salir las ideas á borbotones, en el desorden con que se las dicta el corazón. Si se ciñese al rigor dialéctico de un razonamiento metódico, permitiría ver la fría serenidad de su ánimo, y el auditorio,

descubierto el artificio, le dejaría con la palabra en la boca.

Quedemos, pues, en que la unidad es necesaria, pero también en que cada género tiene la suya.

Sujetar sistemáticamente la inspiración al patrón de un plan dramático sería eliminar del arte á Píndaro, á Safo, á Tirteo, á Horacio, á Fray Luis, á Göete, á Byron, á Leopardi, á Lamartine, á Espronceda, á Víctor Hugo; en suma, á casi toda la poesía lírica; y crea usted—querido maestro—que en último resultado no ganaríamos gran cosa con semejantes eliminaciones.

III

Cuestión interminable, si las hay, es la relativa al objeto del arte. Desde tiempo inmemorial, poetas y críticos han dado en ella como en centeno verde; y con el papel gastado hasta hoy en dilucidarla podrían haberse muy bien escrito unas cuantas docenas de *Iliadas*: no es mucho, pues, que á fuerza de tinta esté cada día mas oscura,—con ser de suyo tan clara.

Cada cual atribuye al arte los fines que mejor le parecen, conforme á su gusto, cuando no á su momentáneo capricho. Para unos el arte no tiene más oficio que recrear nuestros ocios; para otros es una especie de apostolado que se deja en mantillas al de San Pablo. Entre estos últimos (no hay para qué decirlo) tampoco andan acordes los pareceres; y mientras unos procuran encajarle el bonete, otros pretenden encasquetarle el gorro frigio.

Víctor Hugo, en sus últimos tiempos, quería convertir al arte en heraldo del progreso, sin ad-

vertir que con semejante doctrina condenaba todas las obras de su juventud, desde las hodas legitimistas escritas durante la restauración, hasta los himnos napoleónicos entonados durante la monarquía de Julio.

Hoy anda de capa caida la teoría de «el arte por el arte.»

Campoamor, sin condenarla en absoluto, la desecha con desprecio: á «el arte por el arte» prefiere resueltamente «el arte por la idea.»

Pero entendámonos: ¿qué quiere decir «el arte por la idea»? ¿Es la consagración del arte á la defensa de una idea terminada? Entonces, *mutatis mutandis*, estaríamos de lleno en la doctrina de Víctor Hugo. Pero nó: no es posible atribuir á Campoamor semejante pensamiento: á ello se oponen otras declaraciones suyas que no dejan lugar á duda sobre el particular. Oidle:

«El arte, al revés de la filosofía, no necesita tener certidumbre en sus máximas, ni utilidad en sus consecuencias, y tan recomendable es idealizando lo real como realizando lo ideal, y es suficientemente religioso cuando en vez de cantar á nuestro gran Dios, entona himnos á los dioses.» (Páginas 111 y 112.)—«A un artista no hay derecho para pedirle cuenta de sus ideas, sino de examinar si sus ideas están bien reducidas á imágenes.» (Página 42.)

Bueno: pero si esto no es «el arte por el arte,» venga Hegel á decirnos qué otra cosa es.—¿Qué ha de ser? La mismísima doctrina, todavía un poco exagerada conforme á la costumbre de nuestro impresionable poeta.

¿Por qué, pues, insiste con tal tenacidad en su fórmula de «el arte por la idea» como antítesis de la de «el arte por el arte?»—Pues pura y simplemente porque, tomando el rábano por las hojas, aplica á la última el cúmulo de obras sin ideas que son y serán eternamente plaga, no de la literatura clásica como él da á entender, sino de todas las literaturas pasadas, presentes y venideras. El genio poético es tan raro como el carbono cristalizado, y la costumbre de escribir versos con grandes pensamientos se generalizará bastante después que la de empedrar calles con diamantes como el puño.

Eso de imaginar poetas que, por sistema, escriben sin ideas, es como suponer pobres que por vocación bostezan de hambre.—Nó: cada autor introduce en sus obras todo el caudal de pensamiento que Dios le ha dado, y cada cual podría poner al pie de sus escritos las últimas palabras de *I promessi sposi:* «Se fossimo riusciti ad annoiarvi, credete che non s'è fatto apposta.»

Por lo demás, es peregrino eso de creer que los poetas clásicos escriben sin ideas. ¡Sin ideas Hora-

cio! ¡Sin ideas Rioja! ¡Sin ideas Milton! ¡Sin ideas Voltaire! ¡Sin ideas Quintana! ¡Sin ideas Leopardi! —¿Estamos aquí ó en la luna?

Nó: Campoamor no ha querido decir semejante desatino. Su pensamiento es otro: el secreto está en que Campoamor no se contenta con las ideas de tejas abajo; las quiere «con caidas hacia lo infinito.» (Me parece que esa es su expresión, aunque no puedo ahora citar el texto.) En una palabra, el hipo de Campoamor es lo que él llama «arte trascendental.» No discuto la propiedad rigorosa del vocablo: si metiéramos la hoz en el campo de la tecnología empleada por nuestro autor, no se acababa la siega en un año. Sin examinar, pues, la partida de bautismo ni el santoral reconocido, yo acepto el nombre de la criatura. Veamos sencillamente qué sentido atribuye Campoamor á esa expresión. Para él es arte trascendental aquel donde se encuentran «las reverberaciones que iluminan las sinuosidades del corazón humano y los horizontes que caen del otro lado de la vida material.» (Pág. 30.)

Perfectamente. Pero ¿por qué desecha en masa la poesía clásica, tachándola de puramente cosmológica (que en su tecnicismo quiere decir descriptiva) y llamando al clasicismo «imprevisor, pastoso é inocentón de veras?» (Pág. 102.)—¿Es que no halla en Homero, ni en Hesiodo, ni en Alceo, ni en

Safo, ni en Esquilo, ni en Sófocles, ni en Eurípides, ni en Lucrecio, ni en Virgilio, ni en Horacio, ni en Lucano, ni en Petrarca, ni en Fray Luis, ni en Camoens, ni en Malherbe, ni en Rioja, ni en Foscolo, ni en Leopardi, una sola de esas reverberaciones que iluminan las sinuosidades del corazón humano, ni uno solo de esos horizontes que caen del otro lado de la vida material? ¿Es que nuestro autor considera vida material las ideas de derecho, de deber, de sacrificio, de patriotismo, de castigo eterno y de eterna bienaventuranza? O ¿es que de buena fe esperaba encontrar de manos á boca en Garcilaso y en Meléndez el idealismo de Hegel y el pesimismo de Schopenhauer?

En el fondo ó en la forma de esa poesía debe haber algo contrario al tipo que de la poesía (y del arte en general) tiene formado Campoamor. Sí; algo echa de menos en esas obras que como dice con menosprecio «encantan á muchas gentes por su misma objetivación é infecundidad.» Pero ¿qué algo es ese? El nos lo dirá.

Según Campoamor hay dos artes: «el viejo, que se puede llamar *el de lo que se ve*, y el nuevo (cito textualmente) que lo podremos llamar *el de lo que no se ve.*» (Pág. 31.)—«Considerados en su esencialidad, no hay más que dos géneros de poesía en el mundo, que son *el de más acá* y *el de más allá* de las cosas.» (Pág. 30.) Excusado es decir

que el género de Campoamor es *el de más allá*, ó de otro modo, *el de lo que no se ve*. Esto en cuanto al fondo.

En cuanto á la forma, oigamos también sus propias palabras:

«Hasta que se halla la forma elíptica que las sintetiza, las epopeyas, las tragedias, los poemas y las crónicas son creaciones... (¿las crónicas también?) son creaciones de una utilidad contestada y de una pesadez incontestable.» Una décima de Calderón y unas cuantas frases de Shakespeare suelen ser el resumen de todo su modo de pensar y de sentir. Borrad esta décima y estas frases, y desterraréis del comercio de la vida las grandes epopeyas que más conmueven el corazón y la cabeza de los que sienten y piensan. (Pág. 34.) «Cuando se acabe el mundo, ¿qué quedará de nuestras agitaciones, deseos, esperanzas, ambiciones y temores? Nada ó casi nada. De todas nuestras habladurías sólo quedarán cuatro frases célebres, hasta que algún Homero sideral, señalando con el dedo el vacío que deje el mundo en el espacio, reduzca las cuatro expresiones que flotarán en el lugar del planeta extincto á una sola frase parecida á esta: «¡Allí fué Troya!» (Pág. 39.)

Queda, pues, probado (mientras otra cosa no resulte en contrario) que algo falta, en efecto, á la poesía clásica (y á buena parte de la romántica) pa-

ra ajustarse al ideal de Campoamor, á saber: la vaguedad en el asunto y la forma epigráfica en el estilo; ó hablando en prosa vulgar: la oscuridad y el conceptismo.

¡Pobre poesía si á ese patrón quedara reducida!

Pero nó: aún falta algo para llenar los deseos del autor: falta el humorismo.

Y ¿qué es humorismo? Campoamor tiene la palabra:

«La frase *buen humor*, que es genuinamente española, ha creado un género literario que es sólo peculiar de los ingleses y de los españoles, y en el que, mezclando lo alegre con lo trágico, se forma un tejido de luz y sombra, á través del cual se ven en perspectiva flageladas las grandezas y santificadas las miserias, produciendo esta mezcla del llanto y la risa una sobreexcitación nerviosa de un encanto indefinible... Los escritores humoristas tienen sobre los exclusivamente serios y los totalmente alegres una superioridad de miras incontestable... No hay duda que el humorismo, que es un Carnaval reentrante en la Cuaresma, parece que domina los asuntos desde más altura, y que se hace superior á nuestras ambiciones y á nuestras finalidades, pintando á la locura con toga de magistrado y á la muerte con gorro de cascabeles...» El humorismo, en fin, es «esa alegría unas veces enternecedora y otras siniestra, es esa espada de dos filos que lo

mismo mata á los hombres que á las instituciones; ese gran ridículo que convierte en polichinelas á los héroes mirándolos desde la altura del supremo desprecio de las cosas.» (Págs. 36 y siguientes.)

Ahí tenéis á Campoamor retratado de cuerpo entero y de mano maestra, la suya.

En esos extractos está toda su *Poética* y toda su poesía.

Pues bien, no se reduce á tales cosas la poesía, ni Dios permita que á tales cosas se reduzca. Si eso hubiera de ser en adelante, yo temería los vaticinios de los que consideran próxima su total desaparición. Los caracteres que Campoamor fija como esenciales á la poesía son precisamente los que siempre han señalado su decadencia; y los géneros que él prefiere en la teoría y en la práctica han sido los últimos cultivados en cada período de la historia del arte: la poesía oriental termina en el apólogo, la pagana en la sátira, y la cristiana lleva trazas de acabar en el humorismo.

Y es que esos géneros establecen la separación de los dos elementos cuya íntima unión constituye la obra de arte: el fondo y la forma, el concepto y la imagen, la idea y su manifestación.

La verdadera obra de arte es un organismo animado. No basta que en ella se nos presenten cogidas de la mano una verdad general y una representación particular que la simbolice, no basta que

como al extranjero acompaña el trujamán, acompañe al argumento una máxima que explique su sentido ó una reflexión que exprima su esencia y nos la sirva por separado,—aunque esa reflexión y esa máxima por su forma lapidaria puedan durar *in æternum*, *et ultra*, reccgidas en el vacío por una serie indefinida de «Homeros siderales.»—Nó: para que la obra de arte sea tal, esos elementos no han de estar yuxtapuestos, sino fundidos en un conjunto armónico, orgánico, vivo. Sólo así se producirá el verdadero efecto estético.

Sin necesidad de aforismos, ni de proverbios, ni de refranes, ni de rebuscadas sutilezas, ni de conceptos alambicados, son y serán siempre lecciones de alta importancia y de profundo sentido el *Prometeo*, el *Edipo*, el *Quijote*, el *Macbeth* y con ellas todas las demás obras que figuran en primera fila entre los productos del arte.—¿Por qué?—Porque en ellas vemos representada con todos los caracteres de la verdad y de la vida nuestra propia naturaleza; porque en ellas vemos al hombre, abultado por el lente del genio, sí, pero no mutilado por el naturalismo materialista que la amputa el alma, ni contrahecho por el idealismo psicológico que le atrofia el cuerpo, sino tal como la realidad nos lo presenta, y aun más completamente que nos lo presenta la realidad: con sus grandes ideas, con sus grandes sentimientos, con sus grandes acciones y,

al par, con sus flaquezas, con sus desfallecimientos, con sus arrebatos, con sus crímenes, con sus ruindades, con sus apetitos groseros y con sus deplorables extravíos. Y ese espectáculo es el más moral, el más instructivo, el más eficaz que puede ofrecerse á nuestra contemplación: instructivo como la vida, eficaz como la experiencia, moral como la verdad.

Tales son los fines más nobles y más altos á que el arte puede llegar. Y eso no se consigue con máximas sobrepuestas ni con reflexiones embutidas en el cuerpo de la obra. Eso se logra pintando con verdad y con grandeza; eso se logra sintiendo, que es el mejor camino para conmover, y conmoviendo, que es el mejor camino para persuadir.

¡Qué diferente procedimiento y qué diferentes resultados los del humorismo! Cuando leo un poema de Campoamor (*El amor y el río Piedra*, por ejemplo), lo que admiro es el ingenio de Campoamor, lo que envidio es la imaginación de Campoamor, lo que deseo es la inagotable vena de Campoamor, lo que deploro son los extravíos de Campoamor. Desde la primera hasta la última palabra no veo más que á Campoamor: Jaime Cortés y Candelaria Ateca son para mí dos maniquíes de cartón en que el poeta va colgando la brillante orfebrería labrada por sus manos.

Por el contrario, cuando leo *I promessi sposi*,

ni por casualidad se me viene á las mientes la persona de Manzoni; lo que admiro son las virtudes del cardenal Borromeo, lo que envidio es la energía del Innominado, lo que me conmueve son las desgracias de Lucía, lo que me aterra es el escarmiento de D. Rodrigo.

Para llegar á ese resultado, pintad hombres verdaderos, y en ellos la humanidad, no mutilada por los sistemáticos procedimientos del naturalismo ni del humorismo, sino entera, completa, íntegra, funcionando con todos sus elementos físicos y morales;—y eso, no presentando aquí el hecho y allí la idea que lo ilumina, sino compenetrados ambos factores en un conjunto inseparable como el astro y su luz: conjunto vivo, intuitivamente concebido por el poeta, é intuitivamente comprendido por el público.

Algo de esto dice Campoamor (porque Campoamor lo dice todo); pero no es ese el espíritu general de su *Poética* ni el carácter genuino de su poesía.

La índole humana (y por consiguiente compleja) de las grandes creaciones artísticas, hace inútil, cuando no ridículo, el empeño de reducir su sentido á máximas morales y á reglas de conducta sentenciosamente formuladas, según el gusto de Campoamor.

Un editor de Shakespeare (un tal Rymer), des-

pués de referir la aventura del pañuelo perdido por Desdémona, encomia como una de las grandes enseñanzas del *Otelo* la necesidad de que las casadas tengan sumo cuidado con su ropa blanca.

Desde el momento en que la poesía traspasa los límites de una fabulilla infantil, ya está expuesta al peligro de semejantes interpretaciones. Para el mismo Campoamor sería trabajo grave resumir en estilo lapidario el espíritu de sus creaciones más justamente celebradas. También él tiene sus editores críticos, y entre ellos el de *Los pequeños poemas*, que á juzgar por la categórica seguridad de sus juicios y por el tácito asentimiento del autor, debe estar con él perfectamente identificado. Pues ese excepcional editor, que piensa y escribe con un vigor y una soltura nada comunes entre editores, puesto á exprimir la sustancia filosófica de *El tren expreso*, saca por consecuencia que «la dicha llega cuando no se la espera, pero que se suele alejar cuando se la busca.» Sacar es.

Otro ejemplo. Cervantes al componer *El ingenioso hidalgo*, tuvo el propósito, franca y explícitamente declarado, de escribir una sátira contra los libros de caballerías. Abriendo la mano y echando por largo, quiero dar de barato que llevara su designio hasta ridiculizar el espíritu aventurero de sus contemporáneos: de ahí no paso si me aspan. Pues, á pesar de ese reducido propósito, como á fuer de

grande artista metió en su obra tan prodigiosa cantidad de sustancia humana, llegó sin sospecharlo mucho más allá de donde quería; y gracias á ese resultado excesivo, pasaría hoy por tonto de solemnidad quien no viera en aquel libro inmortal un sinnúmero de maravillas que su autor nunca se propuso crear. Sublime inconsciencia del genio, que ilumina las almas como el sol á los planetas: sin quererlo, sin saberlo, por natural efecto de su propia vibración molecular.

Siguiendo ese procedimiento instintivo, el verdadero artista de la palabra llegará infalible y fatalmente á la tarea que Campoamor le señala, esto es, á plantear en acción y á resolver «por sentimiento» los grandes problemas de su época y de su pueblo,—juntamente con otros que por ser patrimonio común y perpetuo del género humano, no son peculio privativo de ningún pueblo ni de ninguna época. Y así dará á sus obras carácter local y universal importancia, y así también logrará la popularidad en su tiempo y la gloria en la posteridad.

Mas para llegar á tanto,—sobre todas las dotes de imaginación y razón que Campoamor le exige, ha de tener en sumo grado otra de mayor valía: el sentido moral. Ese es el supremo distintivo de los genios completos destinados á la inmortalidad. El sentimiento de lo bueno y de lo malo, sin escrúpulos ni melindres, es prenda común á todos los

grandes narradores, desde Homero hasta Manzoni; á todos los grandes dramáticos, desde Esquilo hasta Schiller; á todos los grandes líricos, desde David hasta Víctor Hugo. Esa conciencia artística es una luz que nos presenta cada objeto con su color natural: lo blanco, blanco; lo negro, negro. El poeta puede y debe pintar el mal; pero á condición de no prestarle la aureola del bien. En el mundo hay verdugos y mártires: preséntenos el poeta los unos y los otros; pero á los mártires como mártires y á los verdugos como verdugos. Engrandezca la realidad, pero no la falsifique. No pinte «á la muerte con gorro de cascabeles»; no convierta «á los héroes en polichinelas»; no alardee de sentir desde su altura «el supremo desprecio de las cosas», porque en el mundo hay cosas dignas de amor, de respeto, de veneración. En todo justicia y en todo caridad: sólo así cumplirá con los deberes que su misma fuerza le impone.

Yo juzgo de la obra artística, como los místicos juzgan de la oración: por sus efectos. Si me infunde nobles sentimientos, si me inspira valientes resoluciones, si me eleva el ánimo y me fortalece el corazón, si me alienta á luchar honradamente con las dificultades de la vida y á sufrir sin flaqueza los rigores de la fortuna, por buena la tengo: si me produce los efectos contrarios, la declaro mala sin temor de equivocarme. Y eso, no sólo en nombre

de la moral, sino también en nombre del arte: el sentimiento estético deja de ser perfecto desde el momento en que no nos lleva á un estado final de serenidad, de reconciliación y de paz con Dios, con el mundo y con nosotros mismos.

El error fundamental del naturalismo es ocupar toda la atención en la incoherente variedad del mundo tangible, y negar en redondo la unidad íntima, armónica y buena de la realidad total.

Desde el momento en que, por opuesto camino, llega el idealismo al mismo resultado, es mil veces más falso que el naturalismo; porque, participando de su vicio capital, no presenta en su abono la garantía de la experiencia ni el grave testimonio de la naturaleza, minuciosamente recogido en el aparente desorden de los hechos fenomenales.

Campoamor se revuelve bravamente contra los que anuncian la próxima desaparición del arte. Yo uno á la suya mi protesta, y no temo que tales vaticinios se cumplan mientras el hombre sea hombre. Pero, francamente, si el arte no ha de ser un alivio de nuestros pesares, un puntal de nuestra fe y un estímulo de nuestras esperanzas, vaya el arte muy enhoramala; porque para padecer, dudar y desesperar, nos basta y nos sobra con la flaqueza de nuestro cuerpo, con la inquietud de nuestro espíritu y con el espectáculo de nuestra vida ordinaria, llena de miseria y desnuda de poesía.

IV

Las últimas cuestiones tratadas por Campoamor en su *Poética* son las referentes al estilo.

Ni la aridez del asunto, ni la viveza con que el autor pasa por él sin engolfarse en enojosos pormenores técnicos, ni el acierto con que, aparte de algunas exageraciones geniales, resuelve el principal problema planteado, dan materia para largas discusiones.

En la teoría, como en la práctica, es Campoamor ferviente devoto de la naturalidad. Su único error consiste en suponer que la naturalidad artística es producto espontáneo de la naturaleza. El primer capítulo donde entra en materia se titula *Inutilidad de las reglas de la retórica para formarse un estilo*. Es como si dijera: «Inutilidad de los preceptos higiénicos para robustecer el cuerpo.» Opinión—por lo demás—muy común entre personas que gozan de buena salud, y que de seguro no la tendrían si sus padres los hubiesen cria-

do violando los principios de la ciencia que ellos miran con menosprecio.

Por fuerte que parezca el título, sería injusto echar sobre Campoamor toda la responsabilidad de semejante afirmación. Mucho antes que él, había ya dicho Víctor Hugo:

«Guèrre à la rhétorique et paix à la grammaire.»

Y, cosa curiosa, Emilio Zola, que también es enemigo de la retórica, no atribuye á Víctor Hugo más mérito que el de haber fundado una retórica superior á la de sus antecesores. Es probable que algún otro Zola del siglo venidero atribuya ese mismo mérito al autor de *Los Rougon Macquart.*

Declarar la guerra á la retórica, sin calificativos ni distinciones, sólo puede pasar á título de humorada. Dijera Campoamor que la retórica oficial, la contenida en varios libros de texto, la explicada en casi todos los establecimientos públicos es mala por regla general, y entonces empezaríamos á entendernos.

Con honrosas excepciones, esos libros son más que inútiles: son nocivos. Las reglas que allí se establecen y los ejemplos con que se confirman suelen estar en abierta contradicción con el gusto de nuestro tiempo y aun con el de otros más ilustres que el nuestro en la historia literaria del mundo. En la prosa Jovellanos y Gallego en el verso son

de ordinario los modelos más recientes ofrecidos á la imitación de la juventud; el *Elogio de Carlos III* y la *Elegía al Dos de Mayo* se levantan ante los ojos del alumno como el Abila y el Calpe del mundo literario. Al duque de Rivas, á Espronceda, á Zorrilla, á Larra, á Donoso, á Castelar, á todos cuantos han escrito de sesenta años acá, se les considera como confinados en regiones inaccesibles al buen gusto: «*penitus toto divisos orbe Britannos*.»

Motivo hay, pues, para poner en duda los beneficios de la retórica oficial. Pero no para proclamar en absoluto la inutilidad de toda retórica.

Uno de los pecados que Campoamor le echa en cara es el afán de señalar matices «en la abigarrada escala de colores del pensamiento»: censura incomprensible en hombre tan aficionado á los estudios filosóficos, y tan acostumbrado, por otra parte, á distinguir las tintas más delicadas del sentimiento. Pues ¿qué es la *Crítica de la razón pura* sino un minucioso análisis de matices psicológicos? Y en general, ¿qué hace cada ciencia sino señalar matices en la escala de los hechos comprendidos dentro de su círculo particular? Sin observar, sin distinguir, sin abstraer, sin generalizar, sin clasificar, ¿cómo se puede adquirir ni comunicar conocimientos que salgan de la esfera del más vulgar empirismo?

Oigamos á Campoamor: «Esas onomatopeyas...»

Pero antes de pasar adelante, ¿querrá decirnos Campoamor dónde ha encontrado esa palabra y qué significado le atribuye? El hallazgo supongo que no sería en ningún tratado de agricultura; y en cuanto á lo demás, si ha de definir su significación, no tendrá más remedio que escribir un parrafito de retórica,—ó yo sé poco de onomatopeyas.

Dicho esto, sigamos:—«Esas onomatopeyas en las cuales los sonidos de las palabras parece que son el eco de los pensamientos; ese jugo sinovial que facilita la articulación y movimiento de las letras y de las frases; ese hervidero de dobles imágenes que brotan de las ideas expresadas por medio de metáforas, constituyen el arte mágico de escribir, que es más fácil de sentir que de explicar, y que el matalotaje de los preceptos retóricos más bien lo puede oscurecer que enseñar.» (Página 141.)

Vamos por partes. «El arte mágico de escribir...»—Luego hay un arte de escribir; y en tal suposición, mágico ó no mágico, es menester aprenderlo para no andar á trompa y talega dando tumbos de acá para allá.—Si el hecho de ser ese arte más fácil de sentir que de explicar fuese razón bastante para no estudiarlo, en el mismo caso es-

tarían todos los artes, incluso el de cocina, porque al fin y al cabo más fácil es saborear una salsa que aprender á componerla.

Lo más curioso del caso es que todo el odio de Campoamor á la retórica sea hijo de su amor á la naturalidad: error extraño en hombre tan perspicaz y tan versado en la práctica de escribir. Aunque huela á paradoja, es menester decirlo sin rodeos: la naturalidad casi nunca es don de la naturaleza; al contrario, es el último punto á que llega el arte; ó, mejor dicho, es el arte mismo convertido en naturaleza por efecto de la costumbre. No hay cosa menos natural que un escritor novel, como no sea un actor novato. La naturalidad es la cima adonde llegan los grandes actores y los grandes escritores en el último tercio de su vida. En todo sucede lo mismo: la afectación es casi siempre signo seguro de inexperiencia. Sin ir más lejos, Campoamor con todas sus grandes dotes de prosista, resulta mil veces más natural en verso que en prosa. ¿Cuándo ha escrito en ella nada que en naturalidad se aproxime al primer canto de *Los grandes problemas*? Efectos de la experiencia conseguida con la práctica.

Todo cuanto en elogio del estilo natural escribe nuestro poeta es lo mejor de su libro.

Pero entendámonos: en la naturalidad caben muchos matices; tantos justamente como en la natu-

raleza: ni uno más ni uno menos. De lo contrario no sería verdadera naturalidad. Así, el poeta que hable con Dios como con su portero faltará á la naturalidad; y otro tanto sucederá con el actor que represente el Segismundo de *La vida es sueño* como el D. Serapio de *La comedia nueva*. Un mismo personaje muda de tono y de estilo desde el momento en que cambia de situación y de afectos: considérese lo que sucederá cuando en vez de un personaje haya que presentar varios, tan distintos por sus caracteres como por sus situaciones respectivas. No hablan de la misma suerte Otelo y Yago, Shylok y Antonio, Desdémona y Julieta, Cordelia y lady Macbeth.

Comparad en Cervantes el estilo de Monipodio con el de D. Quijote, en Manzoni el de fray Cristóforo con el de D. Abundio, en Dickens el de miss Trotwood con el de mister Micawber. La naturalidad de Micawber consiste precisamente en no hablar nunca con naturalidad.

Campoamor es tan amante de la naturalidad, que toda elevación de tono le parece afectación insoportable. Según su frase, tan pintoresca como expresiva, es menester «bajar el centro de gravedad y ampliar la base de sustentación» de la poesía; ó lo que es lo mismo, «no levantar demasiado el tono y escribir en el lenguaje del pueblo». En cuanto al aumento de base, estamos conformes:

esa es también la teoría de Víctor Hugo; esa la práctica de él, de Zorrilla, de todos los poetas que aún conservan lectores fuera de las aulas y de las academias. Pero el descenso del centro de gravedad puede ser cosa más grave, y ya lo es de hecho en algunos discípulos libres de nuestro insigne poeta y preceptista. Para ellos, y aun para él, en la mayor parte de los casos puede no presentar grandes dificultades la observancia de ese principio. Campoamor tiene en su estilo prodigiosa variedad de pensamientos, de imágenes, de frases, de formas, en fin, poéticas, retóricas y gramaticales; pero en su poesía la escala de tonos es bastante más reducida que la de colores.

Su verso es un caballero bien educado, bien vestido, á veces de frac, más á menudo de levita, rara vez de americana, y nunca de toga ni menos de ropa talar; siempre ingenioso, á ratos libre y en ocasiones picante; galanteador hasta donde lo permite el decoro, afectuoso hasta donde lo exige la buena crianza; zalamero con las niñas, tolerante con los niños, obsequioso con las mujeres, cortés con los hombres y un si es no es despegado para con Dios, de quien habla casi siempre en tercera persona y ordinariamente como mero testigo de referencia. Sus relaciones con el cielo no se distinguen por la cordialidad: como los ojos de Juana, los enojos de Campoamor suelen tener «caidas hacia arriba».

Para tales funciones no se necesita levantar mucho la voz.

Pero no todos los poetas tienen ese temperamento ni pueden, por consiguiente, ajustarse á esa tonalidad. En la poesía cabe todo el vocabulario de la prosa: cierto. Pero la proposición inversa dista de ser rigorosamente exacta: el verso admite sin esfuerzo, y á veces por verdadera necesidad, palabras y giros que harían saltar las costuras de la prosa más holgada. Los mismos poetas cuya sencillez ensalza con tanta justicia Campoamor tienen versos absolutamente irreductibles á prosa.

Razón tiene de sobra nuestro autor cuando sostiene que crear un dialecto poético es estrechar los dominios de la poesía. Es verdad. Pero el mismo resultado se obtendría en sentido inverso, proscribiendo en absoluto el empleo de locuciones extrañas al lenguaje vulgar. Toda eliminación, por un lado ó por otro, traerá siempre como consecuencia una disminución del capital artístico. El vocabulario y la sintaxis se empobrecen tanto condenando elementos poéticos como proscribiendo elementos prosáicos; y si el sistema de Herrera nos expone al riesgo, no muy grave por cierto, de no poder entendernos en verso con la cocinera, el de Campoamor, llevado á la exageración, nos reduciría al extremo de no poder entendernos con Dios en verso ni en prosa.

V

Llegados al término de este pesado examen, tiempo es de resumirlo en pocas palabras.

Según Campoamor, la obra artística ha de responder afirmativamente á estas cuatro preguntas.

«El asunto ¿es historiable?

»El plan ¿se puede pintar?

»El designio ¿tiene objeto?

»El estilo ¿es el hombre?» (Pág. 181.)

El análisis y la discusión de sus doctrinas nos han llevado á estas otras conclusiones:

En toda obra poética,

1.º El asunto debe ser poético;

2.º El plan debe acomodarse á la índole del asunto;

3.º El designio puede reducirse á producir el efecto estético, y si de veras lo consigue, será sin daño del sentimiento moral.

4.º El estilo debe ser el hombre; pero ese precepto ha de practicarse de tal modo que el hom-

bre retratado en el estilo sea el autor, cuando habla el autor, y el personaje, cuando habla el personaje.

*
* *

Ahora, cuatro palabras para terminar.

Campoamor incluye en su *Poética* una humorada donde llama á la prosa «la jerga animal del ser humano». Eso, que dicho en cualquier lengua sería una atrocidad, escrito en la lengua de Cervantes es una blasfemia.

Yo me hago solidario de todos los elogios que al verso prodiga nuestro insigne poeta. El verso es la forma suprema de las grandes creaciones poéticas, el grito eterno de la pasión, el lenguaje predilecto de la fantasía, «el himno obligado de todas las glorias humanas y divinas».

Pero la prosa tiene en el mundo un oficio, si menos brillante, más útil y por consiguiente más necesario. La prosa es el lenguaje de la vida real: en prosa se habla, en prosa se legisla, en prosa se gobierna, en prosa se ama, en prosa se expone la verdad y en prosa se refuta el error. Con ella enseñaba Sócrates la moral; con ella descendía Platón de la altura de las ideas al nivel de los hechos, y con ella se elevaba Aristóteles del nivel de los hechos á la altura de los principios. Con ella con-

tuvo Demóstenes la ambición de Filipo; con ella suscitó y dominó Mirabeau las primeras tormentas de una revolución sin ejemplo en la hisioria; con ella nos reciben en la fuente bautismal y con ella nos despiden á las puertas del sepulcro. Con ella, en fin, creó Dios la luz, y en ella predicó Cristo el sermón de la montaña.

RICARDO GIL

Para evitar suposiciones aventuradas debo advertir, ante todo, que el nombre puesto á la cabeza de estas líneas no es título de novela naturalista ni de cuento inverosímil, aunque inverosímil pueda parecer algo de lo que voy á contar.

Ricardo Gil no es un engendro de mi fantasía: es un personaje real y efectivo, hasta donde puede ser real y efectivo un hombre de carne y hueso, avecindado en Madrid y provisto de su correspondiente cédula personal.

Como no gusto de andar con misterios, anticipo desde ahora que Ricardo Gil es pura y sencillamente uno de los poetas más notables y menos notados que ha producido España en nuestros días.

Que es de los menos notados ello sólo se prueba: entre cuantos en España tienen todavía el raro capricho de leer versos, no hay de seguro ciento que hayan notado hasta hoy la existencia de nuestro poeta.

Que es de los más notables lo va á probar el mismo interesado, á quien para ello cederé la palabra, porque no soy tan vano que pretenda convencer á nadie por el mero influjo de la mía. En arte, como en comercio, la muestra es la mejor recomendación del género.

Me reduzco, pues, á decir, por vía de preámbulo, que Ricardo Gil es un poeta cuyos versos contienen, fundidos en amalgama perfecta, los tres elementos constitutivos de toda buena poesía: el pensamiento, la imaginación y el sentimiento. En unos predomina la idea, en otros la fantasía, en otros la emoción; pero nunca aisladas, sino cada cual acompañada de sus dos hermanas congénitas.

Empecemos por el pensamiento.

En poesía, el juicio tiene dos funciones de suma importancia. En primer lugar, él es quien dispone y ordena el plan de la obra poética conforme á las exigencias del asunto. Después, él es también quien avalora el estilo con conceptos que son como frutos nacidos naturalmente entre el follaje de la imaginación.

La razón de Ricardo Gil funciona de ambos modos. De lo primero no cabe presentar muestras, porque cualquiera de sus composiciones más importantes bajo ese aspecto llenaría todo el lugar de que hoy dispongo para él y para mí.

De lo segundo se hallarán ejemplos á granel con

sólo abrir su libro por cualquier página. (¡Ah! Se me olvidaba decir que su libro se titula *De los quince á los treinta.)*

Ved cómo habla con un amigo que acaba de perder la vista:

«¿Quién resistiera
Tamaño desconsuelo, por sufrido,
Si otra luz para el alma no existiera?
Ella compensará la que has perdido,
Y pues la senda ya de la experiencia
En su trozo mayor has recorrido,
Recibe como un bien esa sentencia
Que, al entornar tus fatigados ojos,
A solas te dejó con tu conciencia.
Tiemble aquel que se oculta con sonrojos
De sí mismo, y la sombra ve poblada
Por los espectros del delito rojos,
No tú: de la conciencia sosegada
Nace una luz más dulce y más tranquila
Que el rosado claror de la alborada.
Hoy que no se refleja en tu pupila
El rostro de los hombres, dí ¿no sientes
Que al juzgarlos tu ser ya no vacila?
Esos hábiles rasgos elocuentes
Que á su faz acomoda con acierto
El hombre, para tí son transparentes:
En abstracción perpetua, no al incierto
Mudable gesto miras, y el engaño
Por ojos que no ven es descubierto.»

Y más adelante:

«El negro velo
Que ante tus ojos desplegó el destino
Puede el mundo ocultar, pero no el cielo.
Y el bien perdido encontrarás mezquino
Y aprenderás que al corazón ofrece
Todo humano dolor algo divino:
Algo que purifica y ennoblece,
Calor de una esperanza que no existe
Más que en el pecho aquel que la merece.»

Toda la composición se mantiene á esa altura, y hasta la falta de lima que en algunos versos puede advertirse le da un tono de verdad que aleja toda sospecha de invención artificiosa. Nó; aquello no es un tema desarrollado para lucir el ingenio: es una verdadera carta de consuelo, y de eso da testimonio la misma naturalidad con que unos pensamientos nacen de otros, y todos ellos de la situación fundamental.

Después del moralista, oid al pensador (y no re paréis en la irregularidad del segundo verso, facilísima de corregir):

«De cuanto consiguió forma animada
Deslízase la universal corriente
Sometida á la voz que de la nada
Hiciérala surgir.
Ni un solo ser la temeraria frente
Contra esa voz levanta en són de guerra,

Ni de su breve paso por la tierra
Cuenta pide inquiriendo el porvenir.
  El hombre, solo el hombre, en cuyo seno
De la inmortalidad el germen late;
El hombre, extraña unión de luz y cieno,
    De la virtud y el mal,
Consigo mismo en singular combate,
Las horas mide con angustia inmensa
Y ante la esfinge silenciosa piensa
Lo que su arcano guardará fatal.

. . . .

  Más feliz de las selvas el alado
Cantor, modula el trino melodioso
De un amor por la duda no empañado,
    Sin mañana ni ayer.
¿Por qué temer al porvenir dudoso?
Al beso de la dulce primavera
Entrégase al amor la tierra entera
Sin pensar que el invierno ha de volver.
  ¿Por qué no hacerlo así? Toda la vana
Ciencia del hombre, en el crisol, no arroja
Un átomo de luz de ese mañana
    Que amaneciendo está...
¡Oh corazón! quizá la postrer hoja
Doblando estás del libro de la vida;
Pero canta: la estrofa interrumpida
En más pura región continuará.»

El lector habrá visto que en nuestro poeta los pensamientos más graves van siempre encarnados en la imagen y animados por el sentimiento.

El hombre que tan alto juicio muestra, tiene también en alto grado la imaginación, que da cuerpo á las ideas. Las suyas salen siempre hablando á los sentidos. A sus ojos se presenta la naturaleza como un conjunto de seres animados.—Por lo demás, eso que hasta hoy ha sido una mera ficción de la poesía, tarde ó temprano concluirá por ser un axioma de la ciencia.

Para Ricardo Gil todo tiene voz; hasta el silencio canta en sus estrofas:

«Frases de melancólico misterio
Llenan del apacible cementerio
El silencio tenaz:
Promesa dulce de futura suerte,
El eterno silencio de la muerte
Es un himno á la paz.»

A veces su imaginación se explaya en personificaciones de grande hermosura y de profundo sentido. Tal sucede en la composición sin título que lleva el número XVI. El poeta, vagando por el monte al espirar el día, compara la profunda serenidad de la naturaleza con la agitación de su espíritu, atormentado por amargos recuerdos, y se lamenta de no haber encontrado nunca una mano amiga que aliviara sobre sus hombros la pesadumbre de la vida. Una voz, respondiendo á sus quejas, le acusa de ingrato.

«Alcé los ojos, y ante mí, de esbelto
Gentil mancebo, con asombro mudo
Ví levantarse la arrogante sombra...
En un girón de niebla medio envuelto
Y el blanco pie desnudo
Posando apenas en la verde alfombra.
Era su aspecto sosegado y grave;
En su frente de nácar esplendía
La palidez intensa de la luna;
Y su voz recordaba la süave
Sencilla melodía
Que mece al niño en su tranquila cuna.»

El Sueño (porque él es) enumera los beneficios que suele prodigar al hombre, permitiéndole olvidar todas sus penas, calmar todas sus inquietudes, realizar con la ilusión todas sus ambiciones;—y el poeta concluye por reconocer que en la vida

«Otra dicha no halló que la soñada.»

Como se ve, la imaginación de nuestro autor no es una vagabunda dirigida por el capricho. «La loca de la casa» no se pierde aquí por sendas extraviadas: su marcha, aunque libre, tiene siempre un objeto conocido, y ese lo determina la idea generadora de cada composición. La razón da de antemano á la fantasía el núcleo donde ha de devanar su hilo mágico, y la urdimbre donde ha de tejer sus vistosos arabescos.

Conocido el espíritu y la materia de estas creaciones poéticas, sólo falta hablar del calor con que el poeta sabe vivificarlas.

El sentimiento de Ricardo Gil no se reduce á un solo orden de emociones: todo cuanto es digno de simpatía hace vibrar las fibras de su corazón como las cuerdas de un arpa eólica.

Oidlo ante una cuna vacía, donde yace el último juguete del niño que para siempre la abandonó:

«En las nevadas ropas medio escondido
De aquel lecho revuelto y abandonado
Donde el pobre inocente tanto ha sufrido,
El último juguete yace olvidado.
Al verlo, tibio llanto los ojos llena,
Recordando del ángel la breve historia.
Báñalo en paz la tarde con luz serena,
Y en el vecino templo tocan á gloria.

. . . .

Tal vez fué deseado con ese ardiente
Afán que es de las almas fiebre y locura,
Y sólo llegó á manos del inocente
Cuando ya le esperaba la sepultura.

. . . .

¿Quién abrevió sus horas negras y amargas?
¿Quién de su blanca frente disipó el ceño?
El enfermo en las noches de insomnio largas
Abrazado al juguete concilió el sueño.
Si la caja forrada de blanca seda,
Postrer nido del ángel, es reducida,

Haced otra más grande para que pueda
Guardar lo que él amaba más en la vida.

. . . .

Morir bajo el influjo de aquel encanto
Fué robar á la muerte dulce victoria,
Por eso, aunque los ojos arrasa el llanto,
Por eso las campanas tocan á gloria.»

El cuadro es bello, el sentimiento delicado...—Pero, ¿y el pensamiento?—dirá algún lector demasiado exigente.—¡Oh! Con Ricardo Gil no temáis nunca la deserción del pensamiento. Ahí lo tenéis:

«Risueñas esperanzas, falsos cristales
Que el deseo en diamantes transforma ciego,
¿Qué sois sino juguetes que los mortales
Ambicionan, consiguen y rompen luego?
Y cuando ya al sepulcro se ven cercanos,
¿Qué sois para los hombres? Peso importuno,
Restos no más de aquellos juguetes vanos
Que ellos mismos rompieron, uno por uno.
Feliz quien en su seno guarda y abriga
El brillador juguete breves momentos,
Si á sorprenderlo llega la muerte amiga
Antes que de sus manos caiga en fragmentos.»

Eso es pensar, pero pensar como artista, sin que la reflexión sofoque al sentimiento. Así el poeta vuelve á surgir más poeta, es decir, más conmovido que nunca ante el objeto de su emoción. Oid:

«Ahí está. Con lenguaje sencillo y mudo
Del niño nos recuerda la breve historia...
El último juguete romper no pudo...
Bien haces, campanero, tocando á gloria.»

Ya lo véis, en las poesías de Ricardo Gil los pensamientos secundarios nunca son adornos sobrepuestos, sino consecuencias naturales de la misma emoción.

A veces aparecen en medio de la pasión, sin detenerla ni desviarla, sino dándole más resonancia, como esas rocas que, azotadas por la corriente, hacen hervir las aguas de un río impetuoso.

Así, en la hermosa composición titulada *Mañana*, refiere el poeta la historia de unos amores que fueron su delicia y su tormento, gracias á una promesa siempre renovada y nunca cumplida; y después de pintar las noches sin sueño, en que, anticipando con la imaginación el placer esperado, repasaba en la memoria las perfecciones de la mujer querida, dice de pronto, sin enfriar con ello el efecto de su apasionada enumeración:

«Tal vez de mi pasión en los antojos
Su belleza aumentaba peregrina,
Que siempre excede á lo que ven los ojos
Lo que el alma adivina.
Pero de aquel tesoro único dueño
Era merced á crédula esperanza.

¡Oh placer! nunca fuiste más risueño
Que visto en lontananza.»

La emoción de nuestro poeta siempre es sincera y profunda; pero casi siempre reprimida, con lo cual, lejos de debilitarse, adquiere la fuerza de un licor reconcentrado. La delicadeza es uno de los modos que tiene de funcionar la fuerza.

A veces, sin embargo, la amargura rebosa del corazón, como en la sentidísima poesía titulada *La una de la noche*. No cito nada de ella, porque necesitaría copiarla íntegra. En el mismo caso están otras de las mejores que contiene el libro.

Desmenuzar las obras de un poeta como Ricardo Gil no es dar idea de su mérito. Despedazadas de ese modo, desaparece uno de sus principales méritos: la composición. Nadie supera á nuestro poeta en la elección de asunto ni en la distribución de las partes que cada uno da de sí. Sus temas son siempre poéticos, su composición es siempre lógica; es decir, acomodada al fin que se propone, y ese fin nunca deja de ser artístico, aunque la obra resulte además iluminada por algún pensamiento profundamente moral. El sentimiento da calor á todas sus palabras, y el estilo es siempre un ropaje flexible que se ciñe al pensamiento del modo más conveniente para modelar sus formas sin desfigurarlas.

Escrupulizando demasiado, podría señalarse en su lenguaje algún modismo más usual en Murcia que en Castilla, y hasta algún consonante falso, por efecto de la pronunciación viciosa que los murcianos damos á ciertas letras. Todo ello es cosa de tan poca monta, que en cinco minutos puede quedar corregido.

La versificación es fácil, flúida, y en general bien entonada, conforme á la índole de cada asunto. Sin embargo, Ricardo Gil, como Quintana y como Leopardi, es de los que nunca sacrifican el pensamiento en aras del oído.

En su palabra, aunque melodiosa, pudiera echarse de menos alguna vez la robusta entonación de Núñez de Arce, el aliento varonil de Palacio, la cadencia musical de Grilo, el timbre argentino de Ferrari, la cristalina sonoridad de Velarde. De todo eso hay, sin embargo, á veces en la poesía de Ricardo Gil. Pero sobre todo domina en ella no sé qué acento simpático, que llega al corazón como la veladura de voz con que Vico logra comunicarnos los matices más delicados del sentimiento.

Diríase que Dios formó á nuestro poeta para hablarnos al oído con la comunicativa efusión de la intimidad.

No creo, sin embargo, que fuera del arte sea la intimidad su fuerte. Yo, al menos, á pesar de la estimación que le profeso, lo he visto una, dos y así

sucesivamente hasta tres veces en el transcurso de treinta y tantos años; es decir, en el de toda su vida. Verdad es que los de aquella tierra no nos distinguimos por lo pegajosos. Nadie, pues, podrá decir que me ciega la amistad ni que alabo por compromiso. Entre todos mis lectores, á ninguno sorprenderá este artículo tanto como al interesado.

Quizá ese carácter retraído, mezcla de sincera modestia y de legítima dignidad, explique el hecho extraño de que poeta de tanto vuelo, cinco años después de publicadas sus obras, siga tan obscurecido como antes de la publicación. Ahora, decidme si no me sobraba motivo para anunciaros que algo inverosímil hallaríais en mi relato.

Pues bien; ya que conocéis, aunque á la ligera, al hombre, puedo ampliar mi dictamen, sin temor de ser desmentido. Os anuncié un poeta notable, y os he presentado un insigne poeta, digno de figurar entre los pocos que hoy merecen ese título en España.

Tal es mi opinión. Suponiendo que jueces más competentes consideren exagerado este juicio, habré de reconocer mi absoluta incompetencia; porque si el libro de Ricardo Gil no es poesía, y de la mejor, declaro con sinceridad que ni sé ni he sabido nunca qué cosa es poesía.

SAN FRANCISCO EL GRANDE

I

Sepa el piadoso lector, si no lo ha por pesadumbre, que los reyes de España tienen derecho de patronato sobre los Santos Lugares de Jerusalem.

Se llaman Santos Lugares (por si alguien lo ignora) aquellos donde ocurrieron los principales misterios de la redención. Católicos y cismáticos se disputan su culto, y encargados de su custodia en representación del rito latino se hallan los menores observantes de la orden franciscana, custodiados á su vez, así como sus adversarios, por soldados turcos, cuya tiranía les impide exterminarse piadosamente unos á otros.

El derecho de patronato alegado por España se deriva, según parece, del que hace varios siglos tuvieron Roberto y Sancha, reyes de Sicilia. La curia romana lo ha negado á veces; pero los monarcas españoles nunca lo han puesto en duda desde los tiempos en que eran, por la gracia de

Dios, reyes de Castilla, de León, de Aragón, de las dos Sicilias... y así sucesivamente hasta dar la vuelta al mundo.

Doscientos millones ha gastado España para poner en claro ese precioso derecho: hasta hoy sólo está puesto en claro que ha gastado doscientos millones.

Justo es decir, sin embargo, que la Santa Custodia no fué nunca en ese punto tan renitente como la curia romana; en reconocimiento de nuestro patronato, no hace aún treinta años que, reinando Isabel II, el templo del Santo Sepulcro conservaba en lugar preferente el retrato de Carlos V—no el de Yuste, sino el de Oñate.—Ignoro si á estas fechas le habrá reemplazado el de su augusto nieto Carlos VII.

Por lo demás, ni la Santa Custodia, ni el Discretorio de Tierra Santa, ni la curia de Roma, ni la Santa Sede, ni nadie de tejas abajo ha puesto nunca el menor reparo en la percepcion de los ocho ó diez mil duros que, á cambio de unos cuantos rosarios benditos, envía España anualmente para sostener el culto en los cinco ó seis conventos que nosotros seguimos llamando españoles y ellos latinos con una constancia igualmente meritoria por ambas partes.

¿Que de dónde salen esas misas? No os alborotéis, sensibles contribuyentes: esas misas no de-

ben un céntimo á vuestros desembolsos oficiales: son fruto espontáneo de las limosnas que para tal objeto dan voluntariamente los fieles españoles. Y si os parece excesiva la suma para estos tiempos de impiedad, os diré que tales donativos bastan para sostener además nuestras misiones de Marruecos, nuestros consulados de Levante, nuestras legaciones de Tánger y Constantinopla, y aún dejan un remanente que de tiempo en tiempo permite emprender obras tan costosas como la construcción de San Francisco el Grande, ordenada por Carlos III en 1760, y como la restauración del mismo santuario, ideada en 1878 por el Sr. Cánovas del Castillo.

Desde principios del siglo XIII fué lugar de devoción el que hoy ocupan el templo restaurado y el convento destinado á otro uso. A fines del siglo XIV se levantó sobre el primitivo monasterio uno de mejor fábrica. En él construyó á sus expensas la capilla mayor aquel Ruy-González de Clavijo, célebre por el itinerario que nos dejó de su embajada al famoso Tamerlán ó Timurlénc. Bajo las bóvedas del templo tuvieron sepultura el mismo Ruy-González, el marqués de Villena, doña Juana de Portugal, madre de la Beltraneja, y otros sujetos de cuenta, cuyos enterramientos debieron ser otros tantos adornos monumentales del edificio, hasta que, á principios de su reinado, el buen Car-

los III mandó derribarlo y sustituirlo con el que hoy existe sin rastro de sus antiguos huéspedes de ultratumba.

Desde 1784 en que se abrió al culto el nuevo templo, continuaron iglesia y convento á cargo de la orden franciscana, hasta la exclaustración. Después, el monasterio se convirtió en cuartel, y el santuario siguió abierto al público bajo la dirección de un rector nombrado por el ministerio de Estado como patrono y administrador de la obra pía de Jerusalem.

Así andaban las cosas poco después de la revolución, cuando á mediados de 1869 tuvo el ministerio de Fomento la idea de restablecer una ley nunca cumplida, por cuya virtud el templo de San Francisco debía elevarse á la categoría de panteón nacional. El pensamiento era bueno: la única dificultad consistía en la absoluta carencia de fondos para llevarlo á cabo. Pero el ministerio de Fomento, sin reparar en tales bagatelas, arrambló por el pronto con los huesos de unos cuantos españoles célebres, y después de pasearlos en triunfo por las calles de Madrid, los depositó provisionalmente en una capilla del futuro panteón, no sin poner antes sobre la portada del templo, á falta de otro adorno menos económico, una inscripción que decía en latín, para más claridad: PYRAMIDUM ALTIUS.

Por satisfactorio que fuera ver engrandecido el edificio á tan poca costa, el ministerio de Estado no pudo recibir sin sorpresa la noticia de aquel inesperado crecimiento.—«Bueno y santo (decía para sí) que se erija un panteón en honor de nuestros hombres ilustres. Santo y bueno también que á ese objeto se dedique el templo de San Francisco el Grande. Pero ¿por qué despojar de su propiedad á quien con su dinero lo levantó y á su costa lo sostiene? Un edificio puede dejarse en mantillas á la pirámide de Cheops y pertenecer, sin embargo, á la Obra pía de Jerusalem. Además, ¿qué es un panteón nacional? Una recompensa póstuma al mérito. Pues, dentro de nuestro orden político y administrativo, yo soy precisamente el encargado de recompensar el mérito y aun lo que no lo es: ahí está la Asamblea de las Órdenes, que no me dejará mentir. Además, para levantar panteones se necesitan dos cosas: muertos y dinero. El ministerio de Fomento sólo ha podido realizar hasta ahora la primera parte de ese programa. Yo en cambio tengo ahí unos cuantos millones de la Obra pía, que gustosa los empleará en decorar su templo, aunque sólo sea por no verlo pasar á manos ajenas.»

Estas consideraciones de clavo pasado expuso el ministerio de Estado al de Fomento, proponiéndole un acuerdo para que las Cortes encomenda-

sen al primero la empresa que el último no podía humanamente acometer.

Mientras Fomento meditaba la contestación, Estado discurría los medios de dar al pensamiento el desarrollo conveniente. Su idea, expuesta en globo, era levantar en cada una de las seis capillas laterales un enterramiento de mesa y dos de pared con sus correspondientes estátuas: el uno para algún sujeto de tanto fuste como el Gran Capitán en las armas ó Calderón en las letras; y los otros dos para gente de menos suposición, aunque granada. Claro es que de los primeros no habría bastante número por el pronto, ni acaso en mucho tiempo, para ocupar las seis capillas, aunque se trajesen al retortero algunos personajes de bulto olvidados en la primera promoción. En ese caso estaban Cisneros y D. Juan de Austria, cuyos mausoleos, existentes en Alcalá y en el Escorial, podrían desde luego enriquecer á poca costa el panteón. Si andando el tiempo se rebajaba la talla para el ingreso, el zócalo de la iglesia ofrecería sitio donde colocar unas cuantas urnas modestas destinadas á celebridades más ó menos microscópicas.

Y como la incuria de nuestros abuelos nos impide hoy hallar ó rescatar las cenizas de nuestros hombres más singulares, se pensó levantar en el centro de la rotonda un gran cenotafio monumen-

tal destinado á compensar con honores extraordinarios esas injurias del olvido. Allí podrían tener lugar proporcionado á su grandeza Cortés, Cervantes, Lope: la flor de España en armas y letras; y junto con ellos aquel gran genovés que, después de darnos un mundo, bien merece que España lo ponga en el número de sus hijos predilectos.

Una comisión de hombres competentes, nombrada para examinar ese pensamiento, lo juzgó aceptable, y tanteando por mayor el coste de la obra, lo calculó á bulto en unos tres millones de reales. Supongamos que aquella junta de peritos se quedó corta en su apreciación; y ya que nada nos cuesta, doblemos el presupuesto elevándolo á trescientos mil duros para incluir en él la pintura de la cúpula central. Siempre vendremos á tener por seis millones de reales un panteón nacional decorado por nuestros primeros maestros en artes plásticas y gráficas, cuyas obras lucirían doblemente sobre la severa desnudez de un templo de granito.

Todo ello quedó en conato sin llegar ni á proyecto: el ministerio de Fomento dió la callada por respuesta, y el de Estado hubo de guardar para mejor ocasión sus propósitos y sus recursos.

Esa ocasión tardó nueve años en presentarse, pero al fin llegó. Asistiendo en 1878 á los funerales de la reina Mercedes, concibió el Sr. Cánovas

la idea de restaurar el templo de San Francisco, aunque no para panteón nacional.

Según un folleto que se vende por diez céntimos á la puerta de la iglesia, se confió «el estudio de los proyectos y dirección general de la reforma» á D. Jacobo Prendergast. Supongo que debe haber error en esta noticia de perro grande. Conozco al Sr. Prendergast, apreciable individuo del cuerpo diplomático, y tengo sobrada confianza en su buen juicio para considerarlo capaz de cargar con la responsabilidad de semejante comisión. Nó: el señor Prendergast, como administrador de la Obra pía, pudo encargarse (supongo yo) de inspeccionar los gastos de la restauración; y eso lo haría de seguro con toda la habilidad que Dios le ha dado para tales menesteres. En cuanto á la dirección de la reforma, en su conjunto, no debió encargarse á nadie, á juzgar por los resultados. Y eso quizá querrá indicar discretamente el folleto al decir que se enco mendó al Sr. Prendergast.

Sea como quiera, la restauración se acometió y llevó á cabo con la holgura de tiempo y recursos que el caso requería; gracias á lo cual, gastando en ello once años y treinta millones, ha logrado Madrid tener á costa de la Obra pía el templo más suntuoso, más espléndido y menos serio de la Península é islas adyacentes.

Sí, dejando para otro día los pormenores de

talla y decorado que adornan el pórtico, penetramos resueltamente en la rotonda, la primera impresión es de sorpresa: una sorpresa parecidá á la de quien entrando por las puertas del Escorial se encontrara sin saber cómo en el camarín de Lindaraja. Oro por acá, oro por allá: ángeles dorados, medallones dorados, candelabros dorados, filetes dorados, pilastras doradas, entablamentos dorados... Si Midas se hubiera encargado de la restauración no habría obtenido resultado más sorprendente.

A primera vista, mejor que templo parece aquello un tocador de más suntuosidad que buen gusto. Sus dimensiones por desgracia lo inhabilitan para tal empleo, como no lo supongamos destinado á la señora del jigante Goliat, dándole por lavabo el coro, los púlpitos por botes de pomada, y por palancana el pilón de las Cibeles.

Y sin embargo, después de la primera sorpresa, el efecto que produce el templo, á pesar de sus dimensiones efectivas, es el que dejan en el ánimo las cosas pequeñas. Al pronto no podía yo darme cuenta de esa extraña impresión. Después, meditado despacio el asunto, atribuyo mi alucinación al deplorable efecto de aquellas pilastras híbridas, de fuste dórico y capitel corintio, cuyas extrañas proporciones les dan el aspecto de enanos petrificados: cuerpo rechoncho y cabeza descomunal.

Otro día examinaremos más despacio cada parte de la restauración, y entonces habrá más oportunidad para el elogio: por hoy sólo trato de dar un vistazo al conjunto; y ese, hablando con franqueza, deja bastante que desear.

Hubo en Sevilla, si no miente la tradición, un platero que, después de consumir en ensayos su tiempo, su juicio y una buena parte de su caudal, halló por fin la manera de burlar á sus parroquianos vendiéndoles por plata el oro primorosamente plateado.—Revestir de estuco un edificio de sillería, es emular las glorias del platero sevillano. No me asustan los colores vivos en los muros de un templo; pero es á condición de que el forro supere en precio y en duración al objeto forrado, como sucede con los mosáicos de San Pedro en Roma, y de San Marcos en Venecia. El estuco sólo se ennoblece cuando el arte pictórico le extiende su ejecutoria de hidalguía. Si pierde el tiempo en falsificar mármoles y jaspes, sus embelecos sólo pueden ser tolerables para disimular miserias de ladrillo y mampostería.

Yo estimo mucho el talento del Sr. Contreras, y reconozco de buen grado que sus trabajos en la Alhambra le dan derecho á figurar en el número de los verdaderos artistas.—Aquí mismo ha dejado, en la capilla de la Pasión, una muestra de su exquisito gusto decorativo. Aun los adornos pro-

digados en las pilastras, entablamento y fajas de la rotonda son dignos de aprecio, sobre todo por el primor de la ejecución. Lo que censuro no es su trabajo, sino la aplicación que de él se ha hecho. Aquellos mármoles rosados, aquellos adornos grises sobre fondo de oro, aquel conjunto de tonos apagados, no presta campo conveniente á las estatuas de mármol que con él casi se confunden en vez de resaltar vigorosas como sucedería sobre fondo más caliente.

Así también resultan poco menos que invisibles los candelabros dorados que adornan los pilares: oro sobre oro; como si dijéramos, pan con pan.

Cualquiera sospecharía que esa confusión era buscada, al verla en todo repetida. ¿Cómo se explica, de otro modo, que después de poner al alcance de la mano doce apóstoles de mármol blanco se hayan colocado en el fondo del presbiterio, donde apenas alcanza la vista, cuatro evangelistas de madera imitando bronce florentino? A tal distancia aquellos cuatro colosos son cuatro bultos negros, cuyo modelado ni con telescopio se adivina.

Para que en todo reine la misma confusión, las seis vidrieras del tolo, realmente bellas de por sí, turban la vista con sus brillantes figuras, que, encendidas por el sol, oscurecen y apagan las composiciones desarrolladas en los compartimentos de la cúpula.

¿No es extraño que mientras la mayor parte de nuestras catedrales góticas pierden la mitad de su místico encanto con los vidrios blancos que deshonran sus rosetones, se prodigue la imaginería en las ventanas de un templo grecoromano con daño de la unidad y con perjuicio de las pinturas acumuladas en sus paredes? Si la cristalería polícroma no perjudica al efecto de los cuadros, ¿por qué no ha pensado nadie en cubrir con ella las claraboyas cenitales del Museo?

Fuera de esto, en la misma cúpula encuentro, denunciando esa falta de dirección, cosas poco adecuadas á la seriedad de la pintura mural, obligada siempre á respetar los fueros de la arquitectura. Algunos paños rebasan los límites del cuadro; y (cosa más grave) las hermosas figuras de profetas y sibilas pintadas por Ferrant sobresalen también de las fajas en que asientan; lo cual, sobre violar la rígida severidad de las líneas arquitectónicas, da á la obra del artista cierta deplorable semejanza con las figuras de papel recortado que funcionan como actores en los teatros infantiles de á quince pesetas.

En conclusión, cada artista en particular ha cumplido como bueno haciendo cuanto de él podía esperarse; pero el conjunto de la obra deja en el ánimo la misma impresión que producirían diez ó doce concertistas como Sarasate y Tragó, tocando

todos á un tiempo, y ejecutando cada cual su tocata favorita.—«Canóniga buena; cabilda mala,» como decía el inglés del cuento.

Por hoy, sin pasar de la puerta, hemos saludado al cabildo en pleno: otro día iremos visitando en particular á cada canónigo.

II

Aun antes de entrar en materia, ya tengo que hacer varias rectificaciones.—«Buen principio de semana,» decía el otro.—Y lo ahorcaban en lunes.

Persona de entero crédito me suministra los siguientes datos:

1.° La restauración de San Francisco no ha costado treinta millones, sino veintiocho.

2.° El templo de San Francisco no es de piedra, sino de ladrillo, salvo la cornisa.

3.° El Sr. Contreras, decorador de San Francisco, no era la misma persona que el Sr. Contreras, decorador de la Alhambra.

En cuanto á lo primero, doy una décimaquinta parte de enhorabuena al ministerio de Estado;—porque, al fin, dos millones son la décimaquinta parte de los treinta que yo suponía derrochados en ese pecado capital.

En cuanto á lo segundo, doy dos pésames á la Obra Pía de Jerusalem, que antes de gastar su di-

nero en la chapucería del adorno, lo había gastado también en la chapucería de la edificación.

En cuanto á lo tercero, lo celebro por el señor Contreras de la Alhambra, y lo deploro por el difunto Sr. Contreras de San Francisco.

Cumplido este deber de conciencia, continúo.



Dice Víctor Hugo que á veces el cerrojo de una puerta basta para dar idea de toda una civilización.

Y es verdad: el espíritu humano tiene en cada época un modo de funcionar que imprime cierto sello común á todas sus manifestaciones.

En Grecia, por ejemplo, las artes retratan, cada cual á su modo, aquella serenidad de ánimo que fué carácter distintivo del pueblo helénico. La arquitectura lo expresa con la tranquila estabilidad debida al predominio de la línea horizontal sobre la vertical; la poesía con la armónica igualdad de su estilo, tan puro en los arrebatos de Píndaro como en las reposadas narraciones de Homero.

Por grande que fuera la influencia de Grecia vencida sobre Roma vencedora, el genio romano, más vigoroso que delicado y más práctico que fantaseador, acuñó en su troquel todas las creaciones del arte. La primera palabra claramente articulada

por su poesía es el admirable poema didáctico de Lucrecio. La obra maestra de Virgilio (y por consiguiente de la lengua latina) no es la *Eneida*, sino las *Geórgicas*: otro poema didáctico.—En pueblo á un tiempo tan positivo y tan sediento de fama, no podía menos de descollar la arquitectura, arte la más utilitaria por su índole y la más duradera por su material contextura. En ella, como en ninguna, se aproximaron los romanos á la verdadera originalidad. La línea característica de sus monumentos es el arco de medio punto, no conocido por los griegos. Más tarde vinieron de Grecia la columna y el entablamento á empotrarse en sus pilastras y á tenderse sobre su curva; pero el arco semicircular, generador de la bóveda semicilíndrica y de la cúpula semiesférica siguió dominando aquellos adornos allegadizos. El medio punto con sus dovelas sujetas por la clave y equilibradas por la misma concurrencia de sus fuerzas, parece símbolo involuntario de aquel estado político cuyo poder se debió á las rivalidades del patriciado y la plebe bajo la dominante autoridad del Senado.

Durante la época románica los edificios compiten en pesadez con los cronicones contemporáneos.

Casi á un tiempo nacen después la arquitectura ojival, la pintura decorativa y la poesía teológica, exaltadas por una misma aspiración á lo ideal, á lo eterno, á lo absoluto. La dimensión vertical pre-

domina en sus primeros monumentos arquitectónicos y en sus primeras pinturas murales: el mismo impulso místico que dirige al cielo el vértice de la ojiva, parece alargar las figuras del arte pictórico, animadas de un espíritu que nunca supieron expresar los mosaistas bizantinos; y entre tanto la poesía, tendiendo á las alturas su primer vuelo, exclama por boca del gran poeta florentino:

«O insensata cura de' mortali,
Quanto son difettivi sillogismi
Quei che ti fanno in basso batter l'ali!»

Cuando, agotado aquel esfuerzo místico, reviven en Italia las ideas de la antigüedad pagana, los monumentos de Roma son naturalmente los primeros ofrecidos á la imitación de los arquitectos italianos. Bruneleschi y Miguel Angel completan la fusión de los elementos antiguos, superponiendo la cúpula á la nave, «el Panteón al Partenón». Así también los escritores coetáneos reunían en un conjunto análogo la filosofía griega con la retórica romana.

Después, la arquitectura, sin perder sus líneas generales, fué adulterándose hasta llegar, en Italia con el Bernino y en España con Churriguera, á la misma confusión monstruosa que conservaban en la poesía los díscipulos de Marini y de Góngora.

Con la dinastía de Borbón principió entre nos-

otros un segundo renacimiento del gusto clásico, iniciado bajo Felipe V y desarrollado bajo Carlos III. A ese último reinado pertenece el templo de San Francisco el Grande, que sin ser su obra más acertada, representa mejor por eso mismo el término medio y el carácter distintivo del neoclasicismo español.

Aquel monumento, cuyo ámbito, cuya cubierta, cuyas capillas, cuyo pórtico, cuyo conjunto y cuyos detalles afectan por todas partes la línea curva en planta y perfiles, retrata el espíritu común á todas las artes de su época: espíritu que en pintura y escultura empieza por la morbidez y acaba por la hinchazón, que en literatura principia por la perífrasis y termina en la verbosidad, y que hasta en política imprime su carácter ambiguo y su odio á la línea recta, buscando en el regalismo una senda tortuosa por donde pueda caminar sin que se descubra su falta de veneración al mismo poder cuya autoridad aparenta respetar.

San Francisco el Grande está impregnado de ese espíritu desde los cimientos hasta la cruz y desde el pórtico hasta la sacristía.

Su aspecto exterior no engaña. Desde la calle se comprende que el templo es una rotonda: harto lo indican aquellas dos miserables torrecillas pegadas al enorme domo como los pies de un niño á la cabeza de un gigante. Obedeciendo á esa forma

del cuerpo principal, se levanta el pórtico sobre una base limitada también por dos arcos de círculo. La portada, compuesta de un cuerpo dórico romano y otro jónico, también modificado al gusto de Roma, descubre en los fustes de sus columnas la obesidad característica de su época. Hasta el escudo erguido sobre el frontón campea entre las volutas de una tarja encarrujada. Por encima de los balaustres panzudos que coronan la fachada, se descubre la ondulación de la cubierta, la cual, á la curva de su plano agrega otra en su corte diametral. Y también de curva doble en forma de talón es el perfil de las cubiertas en el domo principal y en las seis cupulillas que le rodean, ceñidas á él como los lechones cosidos al vientre del becerro en las bodas de Camacho.

Visto así á bulto el edificio, parece vaciado en el molde de una escribanía contemporánea, la de Micrómegas, sin duda: una torre para tintero, otra para salvadera, y para campanilla el cimborrio.

Poco tenía que hacer y poco ha hecho la restauración en lo exterior del monumento. Las estatuas traidas de Alemania para coronar las acróteras de la balaustrada son de buen aspecto, y mejor lo tendrían sin las fimbrias doradas de sus ropajes. El oro sobre la piedra cenicienta es de mal efecto; y ese mismo producen las cruces que, doradas también, decoran el tímpano del frontón.

Además, ni el blasón del Santo Sepulcro es de oro, sino de gules, ni se usa presentar las piezas de un escudo sin el campo correspondiente, á no ser cuando campo y piezas aparecen esculpidos en una misma materia sin esmalte ni metal. Por lo demás, el restaurador ha hecho bien en quitar de aquel sitio las cinco llagas rojas, que antes parecían cualquier cosa menos lo representado por aquellos cinco pegotes sospechosos.

Yo habría deseado que una buena estatua de San Francisco, puesta en lugar preferente, indicara la advocación del templo; pero, en fin, á falta de ella bien está el escudo de la orden dominando la portada sobre el centro del frontispicio.

Las tres verjas son de buen efecto, y aún me agradarían más sin el oro y la plata que se juntan en sus nudos, dándoles cierto aspecto de segundos tenientes con su insignia de dos metales.

Entrando por ellas, nos hallamos en el pórtico, donde propiamente hablando principian á descubrirse los trabajos de restauración.

Los cuatro pilares que sostienen la bóveda son de granito. El restaurador ha cubierto sus recuadros con hojas de mármol oscuro, idea poco feliz, como todo cuanto haga resaltar en un mismo miembro de arquitectura la diferencia de dos materias tan distintas en precio, en apariencia y en lucimiento. Las bóvedas que sobre esos machones descan-

san, están decoradas al fresco con los escudos de San Francisco, del Santo Sepulcro, de San Juan de Jerusalen y de la Venerable Orden Tercera. El fondo de esa decoración dice bien con el mármol oscuro de los recuadros; pero entristece el conjunto y parece achicar el ámbito del pórtico,—no muy desahogado de suyo por falta de elevación.

Siete puertas tiene este vestíbulo: cuatro laterales y tres de frente. Las hojas de todas ellas son obra del malogrado D. Antonio Varela, discípulo de Suñol. A juzgar por este ensayo, Varela daba esperanzas de resucitar el arte en que Siloe y Berruguete dejaron tan admirables modelos.

Su trabajo, sin llegar á la gracia ni á la corrección de aquellos maestros, tiene, sin embargo, cierta enérgica libertad de ejecución, rara hoy entre los meros tallistas. Las figuras, un poco gofas y cabezudas, recuerdan más bien el respaldo del coro en la catedral de Avila que la puerta de los Leones en la metropolitana de Toledo.—Por otra parte, la confusión de la ojiva rebajada y el arco de asa en los tableros superiores da á las puertas laterales cierto carácter mestizo, ajeno de la unidad que reina en las creaciones del arte plateresco, donde se reune en conjunto armónico la infinita variedad de sus detalles.

No estriba en eso, sin embargo, el defecto principal de la obra: su pecado capital es la falta de

plan lógico y de subordinación jerárquica en la composición general del asunto. Poner las cabezas de Cristo y de la Virgen en la misma categoría ornamental que las de San Pedro, San Pablo, San Agustín, San Ambrosio, San Gregorio y San León, es armar un baturrillo que pasa de atrevimiento y toca en irreverencia.—Después de esa degradación inocente, no es milagro que el Santo titular del templo ocupe lugar subalterno á la misma altura de otros que, á lo menos en aquel sitio, no debieran entrar con él en docena, cuando hasta sus mismos títulos para aspirar á tal honor son de naturaleza tan distinta que no cabe equiparación. Yo comprendería que el artista hubiese dado á San Francisco por colegas otros fundadores de órdenes religiosas: San Benito, San Bernardo, Santo Domingo de Guzmán, y en último extremo San Ignacio, á fuer de español. Pero ¿qué especie de congruencia puede haber (fuera de la santidad) entre el Seráfico patriarca de Asis, tan pobre de ciencia adquirida como rico de cristiana caridad, y los dos sabios teólogos San Buenaventura y Santo Tomás, representantes de la filosofía platónica y aristotélica dentro de la teología católica?—Hasta aquel San Basilio que completa el cuaterno, aunque decano del monaquismo, estaría mucho mejor ocupando con otros doctores de la iglesia griega los lugares impropiamente asignados al Redentor,

á la Virgen y á los dos apóstoles San Pedro y San Pablo entre los doctores de la iglesia latina.

Esta falta de idea filosófica y de composición simbólica es para mí el mayor defecto de las puertas laterales, y aun de las tres que dan paso al templo, superiores á las otras en importancia, pero no exentas de graves desaciertos.—El más grave de todos es haber repartido entre las tres el grupo, indivisible allí, de las tres cruces levantadas sobre el Calvario. El artista ha colocado una en el lugar preferente de cada puerta; y así ha incurrido en el inconcebible absurdo de poner uno de los ingresos al templo bajo el patrocinio tácito de Gestas, el Mal ladrón: ¡grande honor para la casa!—Esto debe ser lo que llaman «condenar una puerta».

En uno de sus tableros está el mejor de los relieves que adornan estos tránsitos: el de la mujer adúltera. No es allí Cristo un prodigio de belleza; pero entre los rabíes hay dos ó tres figuras muy bien movidas, sobre todo la del que en segundo término indica las tablas de la ley en cuyo texto se ha fundado la sentencia de la pecadora. En los demás recuadros de ésta y de las otras puertas hay, á vuelta de algunos aciertos, bastantes descuidos inexcusables: tal es la posición de la mano con que Jesús levanta el azote contra los mercaderes del templo; tal la actitud de aquel doctor que en el asunto del Niño perdido parece soste-

ner en la diestra su propia cabeza separada del tronco. En eso de cabezas mal encajadas habría mucho que hablar: mejor es dejarlas aunque sea fuera de su sitio.

Sobre cada puerta hay un medio punto decorado. Los de las laterales ostentan el escudo del Santo Sepulcro. De los tres restantes el del centro representa hermosamente á Nuestra Señora de los Angeles, Patrona del Santuario; los otros dos, el éxtasis y la muerte de San Francisco. Estos últimos han sido ejecutados por los Sres. Molinelli y San Martí sobre dibujos de D. Carlos Rivera. La composición no es mala en conjunto; pero en detalle podría desearse menos paralelismo en piernas y pliegues.

Todos siete están vaciados en yeso imitando bronce: por lo visto no dieron para más los veintiocho millones de marras. No lo extraño: yo he conocido mujeres que, derrochando un caudal en cintas, gastaban pendientes de *doublé*. Eso va en gustos; yo hubiera querido más bronce y menos oropel.

Resumamos la visita de hoy.

En el atrio hay de todo como en botica. La decoración arquitectónica no hubiera perdido nada con suprimir el mármol empotrado entre el granito de los pilares. Las puertas, estimables por la labor, dejan harto que desear por la composición;

y dada su falta de importancia simbólica, hubiera sido quizá preferible darles el carácter puramente artístico de la ornamentación plateresca, compensando con la perfección del modelado la carencia de pensamiento filosófico.

Esa falta de idea dominante es el pecado capital de toda la restauración. Conforme vayamos avanzando en su examen, iremos viéndolo con más claridad.

III

Si al entrar en el santuario prescindimos de la ornamentación para fijarnos en las líneas generales del edificio, nos sorprende ante todo la enormidad de la cúpula con relación á la parte inferior de la rotonda. Aquello es poco cuerpo para tanta cabeza.

Según parece, adelantadas y muy adelantadas las obras, se echó de ver que el piso de la iglesia quedaba inferior al de la calle. Sin duda el primer arquitecto no debía tener muy cabal idea de la ligera diferencia que media entre un templo y una cisterna. El hombre arrancó de muy hondo, y los jueces de su trabajo no quedaron satisfechos de aquella arquitectura troglodita. Un poco tardía debió ser la advertencia; porque, de no estar cerrados los arcos, fácil y obvio era seguir levantando los pilares hasta donde lo requiriese la buena proporción del conjunto. Sea como quiera, la elevación del piso dejó mermada la altura del cuerpo bajo.

«Como me lo contaron te lo cuento.»—Si hay

error en esa explicación, mayor resultará la del segundo arquitecto, que sobre cuerpo tan ruin colocó tan desmesurada cabeza.

Posible era, sin embargo, disimular hasta cierto punto ese vicio fundamental. Suprimiendo el zócalo y bajando al nivel del pavimento el plinto de las pilastras, no hubiera ganado el templo un solo centímetro de altura efectiva; pero la elevación aparente hubiera resultado mayor, y la vista, propicia siempre á los engaños agradables, habría tolerado gustosa esa inocente supercherìa.

Lo que no hizo el constructor pudo hacerlo el restaurador. Con eso ahorraba, de paso, todo el mármol destinado á forrar el basamento.

Líbreme Dios de imputar al sastre la joroba del parroquiano; pero, al menos, lícito es deplorar el caudal gastado para engalanar cuerpo tan medrado en corcovas.

Una de las galas dignas de mejor empleo es el cancel delicadamente esculpido por el Sr. Rosado. Las pilastras, sobre todo, con sus bucráneos, sus mascaroces y sus demás adornos fantásticos, honran al autor de ese trabajo, en que todo es primoroso, hasta los herrajes. Lástima que en algunas partes de la composición reine cierta falsa simetría, desagradable para observada de cerca. A veces las figuras de un lado están puestas en el mismo sentido que las del contrario. Por eso los recuadros de

las pilastras, donde todas ó casi todas están de frente, resultan más bellos que el resto de la obra. Sobre ella campea el medallón de la Virgen, tallado con exquisito gusto por el Sr. Molinelli. Debajo, en las enjutas, hay otros dos. Yo creí que las cabezas colocadas en ellos podrían ser las de San Francisco y Santa Clara. Persona bien enterada me asegura que son la Virgen y San Francisco, y así debe ser, supuesto que San Francisco está en el de la izquierda. En tal supuesto, la cosa es grave pecado de composición. Dos Vírgenes en un solo conjunto ornamental son demasiadas Vírgenes para los tiempos que corren. Además, la Virgen á un tiempo presidente y presidida me parece poco lógico, poco artístico—y poco parlamentario.

De la misma mano, aunque inferiores en mérito al medallón central, son los ángeles guardianes del templo colocados sobre las puertas laterales. Con todo eso hacen buen efecto, así como las pilas de agua bendita, que por su forma, por su tamaño y por su materia superan á los demás objetos de mera ornamentación. Allí podemos despedirnos del bronce y encomendarnos al estuco.

Reducido á láminas el mármol gastado en pedestales y balaustradas, bastaría probablemente para revestir la rotonda desde el zócalo al arquitabe. Con semejante forro, la obra ganaría seriedad artística y religiosa. Compárese en duración, en

severidad y en verdadera riqueza el templo restaurado con la capilla del Sagrario en Toledo ó con el panteón de los Reyes en el Escorial, y se comprenderá lo que con tal revestimiento se habría mejorado la restauración sin extraordinario aumento de gasto.

Si eso no agradaba, un sencillo paramento de granito hubiera sido vestidura más seria que el similimármol, y el similibronce, y el similioro, y el similifresco y el similiarte de ahora.

Pero, suponiendo que á todo trance se quisiera derrochar el dinero en estuco, ya pudo haberse decorado con más conocimiento del arte ornamental.

Ante todo, el tono general es de pésimo gusto. Pilares remedando mármol amarillento, pilastras remedando mármol rosado, mosaicos remedando mármol ceniciento... ¿qué sé yo! Si la indecisión fuera de estuco, no se nos presentaría con otros colores ni con otras líneas.

Y luego, ¡qué variedad! Veinticuatro pilastras se han decorado, y en las veinticuatro se ha repetido la misma labor gris sobre el mismo fondo dorado. Confesemos que, si en el adorno hubo derroche, no fué de imaginación. No se distinguían por ella los artistas del siglo pasado; y sin embargo, el escultor que decoró las seis ventanas de la cúpula supo modelar doce ángeles en doce actitudes diferentes

variando así el tema sin daño de la unidad. En arte, unidad y uniformidad no son términos sinónimos. La una es el distintivo de los fuertes, la otra el recurso de los pobres. La unidad de las venticuatro pilastras decoradas en San Francisco es la de veinticuatro balas fundidas en la misma turquesa.

Cuando los artistas del Renacimiento ponían mano en trabajos de esa índole, su sistema era diametralmente opuesto: para cien pilastras inventaban cien asuntos distintos; y sin embargo, gracias á su maestría, el conjunto resultaba siempre armónico. Véase lo que por primer ensayo del género hicieron Rafael y sus discípulos en las galerías del Vaticano.

Además, dibujo y colorido eran en sus obras todo lo contrario de lo que aquí se descubre: formas ligeras, líneas elegantes, colores vivos, intenciones francas; en fin, el reverso de la medalla cuyo anverso tenemos á la vista.

Aquí ha escogido el artista un motivo vulgar: un ramaje de tallos enroscados, pero empastado y descolorido. El enorme medallón puesto justamente á la mitad del recuadro, divide el asunto en dos porciones, iguales por la magnitud sin serlo por la forma. Tratándose de decorar un rectángulo, cabía ciertamente en este caso la simetría en sentido longitudinal y trasversal, por más que la diferencia entre el perfil de la basa y el del capitel no permi-

ta considerar la pilastra como cuerpo rigorosamente simétrico. Pero la simetría, dado que contra mi gusto y contra la práctica general se optase por ella, supondría la identidad, en sentido inverso, de las dos mitades, superior é inferior. No sucede tal cosa en San Francisco; y, por lo mismo, si mal hubiera parecido la repetición de un mismo adorno hacia arriba y hacia abajo, peor resulta la interrupción del motivo ornamental á la mitad de su desarrollo con un adherente que, ocupando por completo la anchura del rehundido, corta la composición por donde peor efecto puede hacer la cortadura. Y todo ¿para qué? Para pintar de capricho dos docenas de retratos, en su mayor parte imaginarios. Yo no sé qué datos se habrán tenido presentes, ni qué fe deberán merecer los reputados por auténticos. Sólo digo que esa iconografía no me deja satisfecho. ¿Quién creería, sin ayuda de letrero, que aquel gastador de milicia nacional pintado junto á la capilla de la Merced es el delicadísimo San Juan de la Cruz? ¿Ni quién ha de reconocer en aquel otro frailuco rollizo y floreciente al demacrado San Pedro Alcántara, cuyo cuerpo, según la enérgica expresión de Santa Teresa, parecía formado de raíces?

Alguien me preguntará qué hubiera yo hecho en el caso del Sr. Contreras. Pues, sencillamente suprimir los medallones, ó, de conservarlos, darles

forma más ligera y situación menos céntrica. Eso hacían los artistas del Renacimiento.—En toda composición ornamental es menester que uno de sus elementos domine francamente á los demás. Los principios fundamentales del arte en general no sufren excepción, sea cual fuere el objeto á que se apliquen. Una pilastra se compone como un grupo, como un drama, como una sinfonía: presentando una idea dominante, concebida con fuerza y expresada con claridad.

Eso es precisamente lo que falta en San Francisco el Grande desde el zócalo hasta la linterna.

Los mismos colores de la ornamentación lo están diciendo á voces, cuando no á gritos. Para desarrollar en el friso un tema ornamental tan descolorido como el de las pilastras, se ha preparado la transición poniendo entre arco y arquitrabe una faja, al parecer azul, con guirnaldas, al parecer de rosas en relieve dorado. Guiado á simple vista por estas apariencias, supuse que aquel azul, aunque subido de tono, querría simbolizar la pureza de la Virgen, y aquellas flores la institución del rosario.

Tratándose de un templo consagrado á San Francisco, esa suposición me hacía tolerable hasta cierto punto la nota discordante de aquel color chillón entre la clorótica palidez de un marco amarillo y un entablamento rosado; por más que esa preparación equivalga á la de quien hiciera bo-

ca con una raja de salchichón para tomar una taza de caldo colado. Pero ¿por qué—me decía yo,—si tal ha sido el pensamiento simbólico del artista, no ha elegido para fondo el celeste pálido? Eso hubiera sido más armónico y más virginal.—Después de este monólogo se me ocurrió sacar los gemelos, y con su auxilio salí de mi error. Ni el fondo es azul, sino verde mar, ni los festones son de rosas, sino de varias frutas,—inclusa la manzana.—Si en ello hay alusión, más debe sentirlo Eva que agradecerlo la Inmaculada.

La misma indecisión se advierte en todo. Ya que se quería coronar la cornisa con adornos calados, debió elegirse para ello un motivo compuesto de tres secciones en disminución de altura desde el centro á los extremos é igual en longitud al espacio comprendido entre pilastra y pilastra, poniendo sobre cada una de ellas otro motivo divisorio de los principales: algo, en fin, por el estilo de lo que puede verse en la fachada de las Calatravas. En vez de eso, se ha elegido un modelo tan mezquino por sus dimensiones como por su dibujo: modelo que, repetido cien veces en todo el circuito del templo, podría en menor tamaño servir de vallado á los arriates en la plaza de Oriente.

Al través de sus calados se descubre el tambor de la cúpula, y en él unas cuantas lápidas de mármol blanco engalanadas con guirnaldas de...—¿De

qué dirás, lector?—¿De oro? No: de plata,—si no mienten las señas.

De los salientes que en ese rebanco responden á las pilastras del orden inferior, arrancan las fajas de la cúpula, pintadas de verde como las horizontales puestas entre los arcos y el entablamento.—Y aquí se viene á los labios una pregunta de difícil contestación: si no se temió (como no debía temerse) que ese tono subido perjudicase á las pinturas murales que lo rodean, ¿por qué se alega semejante pretexto en defensa de los colores pálidos empleados para el resto de la ornamentación? Escrúpulos de monja.—¡Cuánto mejor fuera dar á toda ella los tonos vivos que prestan color y animación á las iglesias decoradas por artistas de los buenos tiempos! Eso, en vez de dañar á las pinturas murales, hubiera obligado á emplear en ellas colores más fuertes, más francos, más decorativos en suma, con lo cual habría sido más seguro su efecto y más visible, de lejos, su modelado. No se pinta una cúpula como un cuadro de caballete: lo que puede ser perfección en el uno es en la otra defecto capital. La distancia exige que, simplificando el procedimiento, se adopten grandes partidos de luz y sombra, como en escultura se modela por grandes planos cuando la obra se ha de mirar de lejos y al aire libre. Para no andar buscando ejemplos fuera de casa, véanse los lienzos y los

frescos de Lucas Jordán. La comparación no exige largos viajes: entre el Museo de Pinturas y el de reproducciones media poco más espacio que entre el coro y la capilla mayor de San Francisco.

En cuanto á las fajas del tolo, mejor hubiera sido suprimirlas. Si por temor de debilitar la construcción se consideraba peligroso rebajarlas, debió rellenarse el hueco comprendido entre ellas. Mediante tal operación, pudiera haberse ilustrado la bóveda con una sola composición encomendada á una sola mano. Sin esas malhadadas costillas, aquel cuerpo de la fábrica llenaría mejor su papel; porque, en el simbolismo cristiano, la cúpula representa la bóveda celeste, y con semejantes divisiones, más que de cielo tiene aquello trazas de sandía.

Fuera de eso, el tamaño y la forma de los cascos se presta mal á cualquier composición que pretenda llenar cumplidamente su campo. A principios del siglo XVI estuvo de moda el partido en fracciones pequeñas. Así dividió Miguel Angel el techo de la capilla Sixtina. Pero aquel techo, plano en su parte central, no presume de cielo, y eso permitió distribuirlo á medida del deseo y de la necesidad pictórica.

En último extremo, si no se podía suprimir la división establecida por el constructor, era menester simplificar las composiciones, para que ca-

biendo mayor espacio á cada figura, fuese posible aumentar su tamaño. Por mi parte, renunciando en tal caso á todo trabajo pictórico, hubiera decorado la cúpula con meros recuadros arquitectónicos. Tal como ha quedado, las figuras resultan mezquinas y confusas aun para los que mejor vemos de lejos.

Resuelto á no tratar por hoy sino de la parte ornamental, dudaba si debería contar entre los adornos del templo al personal encargado de su conservación. Un incidente inesperado vino ayer á sacarme de dudas. Mientras me disponía sobre el terreno á tomar nota de algunas observaciones, se me acercó de puntillas un vigilante con librea ministerial, y en forma muy comedida por cierto, me dijo casi al oído:

—Caballero, está prohibido sacar apuntes.

—¿Por quién está prohibido?—me atreví á preguntarle en el mismo tono.

—Por el señor ministro.

—¿Qué señor ministro?

—El excelentísimo señor duque de Tetuán.

Obediente siempre á los poderes constituídos, cerré mi cartera—y no hubo más.

Pero este sencillo episodio me hizo comprender que ni el personal diplomático de escalera abajo ni su digno jefe el señor duque de Tetuán pueden ser considerados como meras figuras decorativas —á lo menos en San Francisco el Grande.

IV

Paulo majora canamus. Entremos al fin en los límites del arte.

El arte: palabra grave, sobre todo para pronunciada bajo las bóvedas de un templo. Cuanto más ancho campo se abre á la fantasía, más exigente ha de ser el criterio á que se sometan sus creaciones; ¿y dónde puede hallar la imaginación regiones más puras ni horizontes más dilatados que en la esfera de una religión espiritualista por excelencia?

Lo que nunca vieron ojos humanos, lo que humanos oídos nunca percibieron, lo que solo vislumbra la mente entre los vapores de la esperanza iluminados por rayo de la fe, eso es lo que ha de describir la poesía, eso es lo que ha de modelar la pintura en los límites del misticismo cristiano. La narración de lo inefable, la representación de lo invisible, la manifestación de lo sobrenatural es el milagro á que se obliga el arte católico.

Ante tal exigencia, el naturalismo sincero y fa-

nático se encoge de hombros y pasa de largo: el naturalismo transigente acepta el programa y pone manos á la obra sonriendo á hurtadillas. Para salir del compromiso, no se calienta la mollera revolviendo libros, ni consultando antecedentes, ni buscando la inspiración en la meditación y en el estudio.—«¿De qué se trata?—dice para sí.—De representar unos cuantos anacoretas, unos cuantos profetas y unos cuantos ángeles. Pues vamos por partes, que para todo hay salida y modelo para todo.—¿Qué es un anacoreta? Un hombre extenuado por el ayuno y desarrapado por la miseria. Pues gracias á la beneficencia pública y á la policía municipal, á cientos andan lo anacoretas recogiendo trapos y buscando mendrugos por esos vertederos de Dios.—¿Qué es un profeta? Un hombre que aparenta meditar en actitud más ó menos académica. Pues con llegarme al Círculo H ó á la Sociedad N puedo escoger como en peras, entre Fulano, Zutano y Mengano, cuya ocupación habitual es profetizar académicamente á razón de dos pesetas por hora. ¿Qué es un ángel? Un sér imaginario, lampiño y melenudo, con una camisa sin canesú, de donde salen por arriba unas alas sin juego y por abajo unas piernas sin medias. Pues, salvo las alas, ¡apenas hay en la corte ángeles ambulantes y reclusos para una necesidad! Además, en caso de apuro, ahí está el Gobierno civil, donde seguramente consta

empadronada toda la corte celestial madrileña.»

Líbreme Dios de menospreciar las dotes, naturales y adquiridas, de los pintores que han contribuido á la decoración de San Francisco el Grande; pero, con honrosas excepciones, ese es el razonamiento preliminar que se adivina al examinar desapasionadamente sus obras. En casi todas hay buen color, dibujo correcto en pocas, sentido estético en una ó dos, pensamiento filosófico y sentimiento religioso, casi en ninguna.

Desde luego falta un plan general que unifique el conjunto de la decoración pictórica.—¿De quién es la culpa?—Averígüelo Vargas, si no tiene otra cosa en que perder el tiempo. Por mi parte, cito el hecho, sin buscar al responsable.

Allá cuando yo era estudiante (que ya trae fecha) hubo en la Universidad Central un catedrático de elocuencia forense, célebre por sus extrañas genialidades. Para temas de improvisación solía dar *ex abrupto* á sus discípulos los asuntos tratados por Cicerón en sus oraciones más famosas; y cuando el pobre alumno, trompicando aquí, cayendo acullá y desbarrando á diestro y siniestro, conseguía salir del apuro como Dios le daba á entender, decía muy grave el maestro por todo comentario:—«Mejor lo hacía Marco Tulio.»

No repetiré yo aquí semejante humorada, trayendo á colación los nombres de Miguel Angel y

Rafael para recordar lo que hizo el uno en la Capilla Sixtina y el otro en la Camera della Segnatura. Pero sin salir de España, ni de Castilla, ni del horizonte de Madrid, permítanme los decoradores de San Francisco el Grande recomendar á su estudio lo que un pintor hoy olvidado dejó para ejemplo en la biblioteca del Escorial. Cualquier compartimiento de aquella bóveda (y tiene muchos) encierra más erudición, más lógica, más invención, más imaginación, más pensamiento y más arte (no borro la palabra) que toda la inmensa rotonda de San Francisco.

Y sin embargo (¡miseria humana!), puede que alguno de los aludidos oiga hoy por primera vez en su vida el nombre del pobre Peregrín Tribaldi.

Entiéndase bien: cuando cito á los maestros antiguos no los presento como modelos, sino como ejemplos; no los propongo á la imitación, sino á la emulación de los actuales. Lo hecho, hecho está, y no hay para qué repetirlo. Cada uno debe presentarse tal cual es: en arte, como en todo, la sinceridad es gran virtud. La imitación servil y rutinaria es pura y simplemente la abdicación de la personalidad. Si tenéis la fortuna ó la desgracia de sentir y pensar naturalmente como cualquiera de los grandes maestros, tanto mejor y tanto peor para vosotros: mejor, porque cuanto más os parezcáis al modelo, más grande será vuestro mérito efecti-

tivo; peor, porque cuanto más grande sea el coloso, más pequeños resultaréis á su lado. Ingres descollaría mejor si su estilo no se acercara tanto al de Rafael; Rosales parecería más original si su toque no recordara tanto el de Velázquez; Luini podría figurar quizá entre los grandes maestros si sus cuadros no llegaran tal vez á confundirse con los de Leonardo. Y sin embargo, ninguno de los tres es un imitador servil: esa calificación sería injusta, sobre todo si se aplicase á los dos primeros. Cada uno de ellos tiene su personalidad propia: en tales casos, la semejanza no es producto del artificio, sino don irrenunciable de la naturaleza.

Dicho esto, volvamos á nuestra rotonda.

Sobre el rebanco de la cúpula están los profetas (según dicen) pintados y recortados por Ferrant. Doce ha puesto allí: cinco más que los de Miguel Angel. Entre ellos están Aarón, Gedeón y Salomón,—sin duda por razones de consonancia.—En cambio, no veo á Jonás—ni á Neptuno. Si el autor de ese empadronamiento ha hojeado en sus cortas lecturas las obras de Larra, ya me entenderá «aunque no tenga hijos». Si no las conoce, todo este párrafo le parecerá tan oscuro como la Historia sagrada. De la elección no culpo á Ferrant; pero, ¿á quién sino á él he de atribuir la dislocación de la mano derecha de Isaías y la fractura del antebrazo izquierdo de Zacarías? Pensando piadosamente no

puedo suponer que esas lesiones estuviesen taxativamente preceptuadas en el programa oficial.

Entre las fajas que sirven de respaldo á los profetas, ó lo que sean, se desarrollan ocho composiciones, digámoslo así, en los ocho compartimientos de la cúpula. Una hay dedicada á la Virgen de los Angeles, dos á Santas y Santos españoles, dos á los Arcángeles, dos á los doctores de la Iglesia y una al Santo titular del templo.

Determinar el criterio seguido en la elección de tales asuntos, descubrir el pensamiento que juntos simbolizan, asir el hilo misterioso que los enlaza es empresa superior á mis fuerzas y apenas proporcionada á las de un Gedeón ú otro profeta por el estilo. Ni alcanzó tampoco los títulos con que se han hospedado en esos ocho cuadros los cuatro Evangelistas y las doce Sibilas, á razón de dos por alojamiento. Quizá habrá sido para que, procurada la unidad de estilo en la totalidad de la cúpula encomendando su ejecución á seis artistas distintos, se lograra el mismo resultado en cada cuadro particular mediante el trabajo de dos manos independientes. Verdadero milagro es que con tal sistema resulte tolerable la obra.

Lo más hermoso de ella sin disputa es la Virgen de los Angeles. Por caso excepcional ha dado allí buenos frutos la unión de dos temperamentos tan distintos como el del Sr. Rivera y el de su ma-

logrado discípulo Casto Plasencia. Verdad es que cada uno ha puesto lo mejor de su cosecha: el maestro el agrupamiento, el discípulo el color. La Virgen es realmente bella; y el ademán de sus brazos y la elevación de su mirada me satisface mucho más que el impasible recogimiento con que la generalidad de los pintores suele representar á la Madre del Redentor en el acto de recibir el premio de sus virtudes y merecimientos. Aquello es hermoso, hermoso, hermoso, á pesar de algunos descuidos en el dibujo y de cierta afectación en las actitudes de varios ángeles.

Del difunto Jover son las dos composiciones inmediatas: Santas españolas al lado del Evangelio; Santos españoles al lado de la Epístola. El asunto de ambos trabajos apenas daría materia para una epístola;—y esto sí que es el Evangelio. Esa clasificación de los bienaventurados por nacionalidades y por sexos será muy patriótica y muy prudente; pero ni yo alcanzo á comprender su sentido místico, ni el pobre Jover logró encontrar (difícil era) sus ventajas artísticas.

Examinábase de historia, allá cuando muchacho, un hombre político muy conocido ahora en Madrid por la oportunidad de sus ocurrencias. Tocóle hablar de Felipe II, y no suministrándole la memoria materia para largos discursos salió del paso con decir:—«Felipe II fué un rey que ganó varias bata-

llas... y se murió.»—«Pronto lo ha matado usted», observó sonriendo uno de los examinadores.—«No sabía qué hacer de él», respondió el examinando con su imperturbable serenidad.—Algo de eso le aconteció á Jover en el desempeño de su malhadado asunto, seguramente no escogido por su gusto. Ni era fácil que otra cosa sucediera: suponiendo que en el cielo haya más patria que la gloria, y que allí predomine como por acá la política de campanario, ¿en qué pueden ocupar sus ocios á estas fechas nuestros bienaventurados compatriotas? Por mi parte, dudo que susciten entre ellos largas discusiones la huelga de los tablajeros ni el conflicto del gobierno con la Junta del censo. Por eso, sin duda, «no sabiendo qué hacer de ellos» se limitó Jover á ponerlos de rodillas y mirando (no todos) al cuadro de la Virgen, cuyos primores de ejecución deben apreciarse mejor desde allí que desde abajo.

Más apurado hubo de verse Plasencia con los Arcángeles que ocupan los dos compartimientos siguientes. Por el pronto, la distribución del espacio no podía ser rigorosamente equitativa: tómense como se quiera, los Arcángeles siempre resultan nones. Si nos atenemos al *Libro de Tobías*, siete son los que asisten ante el Señor. Si escrupulizando más, exigimos señas personales, los libros canónicos no las dan sino de tres: Miguel, citado

por Daniel, por San Judas y por San Juan; Gabriel, por el mismo Daniel y por San Lucas, y Rafael, por el referido *Libro de Tobías*. Como se ve, tratándose de números primos y de unidades indivisibles no puede haber distribución equitativa ni aun entre hermanos. Para hacer menos sensible la desproporción, el artista optó por el guarismo más crecido. De un lado puso á Miguel con dos anónimos; de otro á Gabriel y á Rafael con igual acompañamiento innominado. Ni unos ni otros se distinguen por la belleza ni por la grandiosidad, y menos aún por la acción. Ni siquiera miran á la Asunción de la Virgen como sus vecinos los Santos españoles. Su tarea se reduce á pisar nubes, como otros pisan uvas. No soy fuerte en indumentaria angélica, pero con todo eso, se me hacen un poco oscuras las ropas de los tres principales. De muy antiguo debieron pensar como yo los encargados de representar á esos espíritus superiores: la *Guía de la pintura*, obra de un monje bizantino llamado Dionisio, establece como uniforme de rigor la túnica blanca ó azul, en señal de pureza. Y, verdaderamente, si vestimos de negro á San Miguel, ¿qué color guardamos para el diablo?

Faja por medio de los Arcángeles aparecen los Doctores de la Iglesia. Los del lado del Evangelio están de pie, menos Santo Tomás, que escribe de rodillas, y San León el Grande, que á título de

Papa está sentado en la «silla gestatoria». Los colocados á la parte de la Epístola se han instalado con más comodidad, repantigados á sus anchas, y alguno con una pierna sobre otra, para ver mejor á la Reina de los Angeles. Pase en cuanto á San Gregorio Magno, que con el mismo derecho de San León ocupa también la «silla gestoria»; pero no hallo razón que justifique la actitud de los que no se hallan en funciones de «gestación».

Domínguez ha mostrado en todos ellos sus buenas facultades de colorista. El león de San Jerónimo y las alas de Santo Tomás resultan un poco grandes, un poco pesados y un poco inseguros; ni el uno descansa bien en las nubes ni las otras parecen bien sujetas en las espaldas del Doctor Angélico. Verdad es que son alas metafóricas, ó como si dijéramos postizas: en tal supuesto, nada hay que pedirles.

En el último espacio de la cúpula, sobre el arco del coro, ha pintado el Sr. Martínez Cubells á San Francisco sufriendo la imposición de las llagas con grandes contorsiones de cuerpo y con

«Cara como de quien prueba
Cosa que le sabe mal.»

La imposición de los estigmas es indudablemente el hecho más extraordinario en la extraordinaria vida del Santo. Pero como á sus lados veo á

otros de la Orden muy posteriores en fecha al seráfico fundador, supongo que sólo en la gloria pueden hallarse reunidos, y en tal sitio no se me alcanza la oportunidad de semejante resello.

Las Sibilas pintadas por Ferrant en los ángulos inferiores de cada compartimiento lateral lucen más que los recortados Profetas de abajo. Pero es peligroso adquirir un resabio: y acostumbrado el artista á rebasar por necesidad el campo de sus figuras en los Profetas, ha seguido haciendo lo mismo por capricho en las Sibilas. Algunas de ellas estiran el pie más de lo que permite la sábana.

Antes de abandonar la rotonda, justo es mentar los Angeles representados por Contreras en las enjutas de los arcos inferiores. Aunque afeminados —mejor diría femeninos— como casi todos los del templo, aventajan en belleza á los prodigados por los pintores de la cúpula para llenar como con ripio en sus composiciones ciertos huecos inevitables, dada la forma de la parte á cada uno concedida.

Tales son las pinturas que adornan el espacio central del templo.

Su pecado capital es la falta de una idea general que dé significado al conjunto: aquello es una colección de cantos que no constituyen poema, y aun algunos de esos cantos son agregados de vocablos que no constituyen oración. La falta de acción se nota en todos: la mayor parte de los cua-

dros son cláusulas sin verbo. Esto con respecto á la idea.

Con respecto al desempeño material, su falta más grave es la confusión. Dada la altura de la cúpula, no podía lograrse otro resultado con figuras tan pequeñas, con colores tan oscuros y con modelado tan débil. En todas las artes y en todos los géneros, el primer requisito es la claridad. Una pintura decorativa se ha de leer de corrido desde su punto de vista, sin que el espectador necesite andar escudriñando los pormenores ni exponiéndose á confundir un ropaje con una nube ni un ojo con un agujero. Por eso los maestros antiguos evitaban cuanto podían el empleo del negro, tan prodigado en ciertos compartimientos de la cúpula por algunos decoradores de San Francisco.

A pesar de eso, todos ellos se muestran, por regla general, más coloristas que dibujantes, más dibujantes que compositores, más compositores que artistas. En sus paletas se echan de menos tres ingredientes, tan raros hoy como necesarios siempre en la pintura religiosa: el primero se llama erudición, el segundo ideal, el tercero fe. Los dos últimos son verdaderos dones, y como tales no se compran; pero el primero puede adquirirse, y si es de buena calidad suele ayudar á la consecución de los dos restantes.

V

Si nos establecemos en el centro de la rotonda —perfectamente señalado por las labores del pavimento,—desde allí, girando sobre los talones, podemos abarcar de una mirada el conjunto de la decoración: presbiterio, coro y capillas laterales.

La diferencia de tonos y de estilos, con ser mayor que en la cúpula, tiene aquí más natural justificación por tratarse de unidades en cierto modo independientes. Menos puede cohonestarse dentro de cada capilla, y de ningún modo es tolerable dentro de una misma composición. De este caso inverosímil tropezaremos pronto con más de un ejemplo.

La capilla de las Mercedes es la única armónica en su conjunto. Ya que en otras cosas se preste á la censura, tiene á lo menos en su abono la unidad de pensamiento y la de estilo, por más que ni el pensamiento sea muy profundo ni el estilo muy vigoroso.

El ilustre maestro D. Carlos Rivera escogió por tema el amor en sus tres manifestaciones más religiosas: amor de Dios al hombre, amor del hombre á Dios, y amor del prójimo al prójimo. En tres palabras: misericordia, piedad y fraternidad

En la pintura del fondo, Cristo y la Virgen muestran sus corazones á los hombres. Hablando con franqueza, los Sagrados Corazones de Jesús y María son muy venerandos como objetos de culto; pero como temas pictóricos no me parecen tan recomendables. Para representar el amor de Dios á su criatura predilecta no hay necesidad de invadir los dominios de la disección.

La anatomía tiene importancia y aun exigencias ineludibles en pintura; pero no como recurso simbólico, sino como necesidad técnica. Mucho habría ganado la obra si su ilustre autor hubiese prescindido de lo primero para atender con más cuidado á lo segundo. Tratándose de tal maestro hay que desconfiar de nuestros propios ojos; pero la sinceridad me obliga á decir, bajo la responsabilidad de las míos, que aquellos ángeles no me parecen impecables miológica ni osteológicamente considerados. Con respecto á la dinámica, tampoco me dejan contento aquellos celestes mensajeros. ¿Vuela el de la derecha? Yo diría que nó. Pues ¿qué hace? Nada. ¿Y el inmediato? Nada. ¿Y el de más allá? Nada. Ilusión de mis ojos sin duda; porque, de

seguro, el Sr. Rivera no se ha propuesto presentarnos una escuela de natación.

En los muros laterales ha pintado el maestro cuatro asuntos relativos á los otros dos aspectos del tema general: en el cuadro de la derecha, la Aparición del Niño Dios á San Antonio de Padua; en el de la izquierda, Jesús acogiendo á los niños y reprendiendo á los discípulos con las palabras del texto evangélico *Sinite parvulos, et nolite eos prohibere ad me venire*. El recuerdo de Murillo y el de Overbeck no ayudan mucho á la admiración en el examen de esas dos pinturas, donde sin embargo hay cosas dignas de aprecio. En el medio punto de la derecha están el Esposo y la Esposa de los Cantares; en el de la izquierda el buen Samaritano. Este último asunto es acaso el mejor tratado en cuanto á colorido.

De la misma mano y sobre el mismo tema general es la composición de la cúpula: una alegoría del amor divino, simbolizado en los ángeles, y de la caridad cristiana, encarnada en los apóstoles.

Siempre se ha señalado más el Sr. Rivera como dibujante que como colorista. En esta ocasión aún ha exagerado los defectos de su paleta, empleando no sé qué tintas de confitería, cuyo tipo habría que buscar en las serpientes de mazapán toledano. Pues bien, con todo eso, aún tienen sus pinturas una vir-

tud que falta en otras varias del templo: la de dejarse ver.

El mismo mérito recomienda desde luego la hermosa composición con que D. Germán Hernández ha ocupado el cuadro central de la capilla inmediata. Los dos maestros son los únicos que satisfacen cumplidamente la primera exigencia de toda obra de arte: la claridad.

El Sr. Hernández ha dado además una prueba de su habilidad como compositor, de su saber como dibujante y de su conciencia como artista. Su estilo, severo y sobrio, despierta el recuerdo de Flandrin. La figura de la Magdalena es una de las pocas cosas bellas y correctas que hemos visto en España desde la irrupción de los... en fin, de los *impresionistas*.

Por desgracia, esta capilla no tiene la unidad de estilo que recomienda á la de las Mercedes. Si no mienten mis noticias, el primer pensamiento fué encomendar toda su decoración al Sr. Hernández, y hasta creo que el artista presentó un proyecto completo, en el cual, además de la Crucifixión, única pintura al fin ejecutada, figuraba á un lado el Sermón de la Montaña, á otro la Resurrección y en la cúpula la glorificación de Cristo. Eso hubiera constituído un conjunto completo. La predicación, el martirio, la victoria y el triunfo: toda la epopeya de la Redención.

Tal pensamiento no pasó de proyecto, y los cuadros laterales se encargaron á otros dos pintores de reconocido mérito, pero de estilo diametralmente opuesto al del Sr. Hernández.

Moreno Carbonero es, como todo el mundo sabe, uno de los pocos coloristas que hoy modelan con vigor; pero, ¿quién reconoce en su cuadro el Sermón de la Montaña? Según San Mateo, escuchaban allí á Jesús «muchas gentes de Galilea, y de Decápolis, y de Jerusalén, y de Judea, y de la otra parte del Jordán.» Con todo ese auditorio ha compuesto el artista una inmensa multitud de catorce personas, diseminadas en un área de quinientos metros cuadrados. Más concurso reune cualquier sacamuelas ambulante.

Tal es la fauna del cuadro. La flora nos presenta en primer término unas calabazas (cuya oportunidad no discuto), y en segundo unos chopos, que, puestos sobre un collado de Judea, son sin duda obra de algún milagro omitido por los cuatro Evangelistas.

En cuanto á composición, el autor ha atacado su asunto de flanco, operación más recomendable en táctica que en pintura; y en cuanto á carácter, aquel Jesús afeminado y vestido de blanco más parece prepararse al baño que á la predicación.

En resumen: asunto mal concebido, mal compuesto y en parte bien pintado.

Frente á él ha puesto Muñoz Degrain á Cristo

sobre la piedra de la unción.—«En aquel lugar, dice San Juan, había un huerto y en el huerto un sepulcro nuevo:» sepulcro perteneciente á José de Arimatea, hombre rico y senador, si hemos de creer á San Mateo, San Marcos y San Lucas.—La vegetación puesta por Moreno Carbonero en su collado hubiera venido de molde en el huerto de Muñoz Degrain. Pero se conoce que José de Arimatea no tenía buena mano para criar hortalizas: unos cuantos cardos silvestres (soberbiamente pintados) constituyen toda la riqueza botánica de aquel ameno verjel. Por fortuna, la luz del cuadro y la del local no permiten reparar en tales pormenores ni en otros de mayor cuantía.

En menor tamaño y á mejor luz, aquello sería quizá un cuadro patético. Sus dimensiones y su tono lo hacen casi invisible donde está colocado. Conviene, sin embargo, advertir que el tono es requisito obligado del asunto, y el tamaño exigencia ineludible del local.

En la cúpula de esta capilla han colaborado los autores de ambas pinturas laterales, y Ferrant, al cual pertenece la composición. Yo no sé qué tal volarán tres pájaros ligados con un mismo hilo; pero desde luego veo que tres talentos atados á una misma obra no funcionan bien. Cualquiera de ellos podía salir airoso de la empresa: los tres reunidos han fracasado.

Tales son, en cuanto á pintura, las dos capillas restauradas en el lado de la Epístola.

De las dos restauradas en el lado del Evangelio, la más próxima á la puerta es la llamada de las Ordenes Militares. Sobre el muro central pintó Casado su última obra importante, cuando ya la vida le abandonaba antes que el talento y la energía. Menos brillante que otras suyas, les lleva de ventaja el vigor del modelado en algunas figuras.

El conjunto da lugar á más reparos. Aparte de la confusión de líneas y tonos que afea el fondo, hay otra más grave en el modo de concebir el asunto. La milagrosa intervención del Apóstol Santiago en la batalla de Clavijo no puede presentarse de otra suerte que como una aparición. Distinto criterio hubo de tener esta vez el artista. Si suprimimos el nimbo que guarnece la cabeza del Santo, queda el cuadro reducido á una escaramuza de moros y cristianos como otra cualquiera, y Santiago, corriendo á caballo por el llano, no pasa de ser uno de tantos jinetes como toman parte en la refriega. No es ese el ceremonial de rúbrica para tales casos: toda aparición celestial que se estime en algo ha de venir por los aires. En la obra de Casado, tan terrenal como el moro que huye es el Santo que le hace poner pies en polvorosa.

Del mismo artista es la composición del cuadro que ocupa la pared correspondiente al lado del

Evangelio. La última enfermedad impidió á Casado ejecutar su último pensamiento. De ello encargó á su discípulo predilecto D. Manuel Ramírez, el cual, en la medida de sus fuerzas, satisfizo honradamente ese honroso legado.

De otro muerto es el cuadro de enfrente. Contreras representó allí á San Juan Bautista en el ejercicio de su ministerio. No es una obra maestra ni mucho menos; pero tiene carácter más religioso que otros de mayor balumba y más presunción.

Martínez Cubells ha pintado la cúpula. Su obra tiene viveza de colorido; pero la composición carece de unidad, y el modelado de solidez.

Sobre el altar de la capilla inmediata representó Plasencia (¡otro muerto!) la institución alegórica de la orden de Carlos III. El rey, arrodillado de espaldas al espectador, se dispone á recibir el collar que la Virgen le ofrece. El artista pudo perfilar un poco más la figura del fundador. Así lo hizo Ingres en el *Voto de Luis XIII*, cuya composición tiene harta semejanza con la de Plasencia en cuanto á la dificultad, aunque no en cuanto al modo de orillarla. Además, Ingres puso todo el interés de su cuadro en la figura de la Virgen, una de las más bellas que se han dibujado, sin exceptuar las de Rafael. Aquí, lo que absorbe la atención es el manto del rey, soberbia nota de color que obscurece todo lo demás. Esa diferencia basta para caracte-

rizar dos sistemas cuya comparación no puede re sultar favorable á nuestra escuela contemporánea.

La obra de Plasencia es mejor para vista de lejos que para estudiada de cerca. A cierta distancia, no cabe desear mancha más hermosa, ni entonación más apacible, ni fondo más vaporoso, ni contraste más espléndido de sombra y luz. Y todo eso es perfectamente original, ó mejor dicho, genial;—porque el azul predominante en aquella soberbia pintura no tiene punto de semejanza con las tintas habituales entre los grandes coloristas venecianos y flamencos.

Pero, á medida que nos aproximamos, va perdiéndose ese conjunto maravilloso. Y entonces, ¿qué resta? Unas cuantas figuras medianamente dibujadas, violentamente movidas y confusamente pintadas. En cuanto á expresión, baste considerar que el rostro del rey queda eclipsado por la peluca, y el de la Virgen anegado por completo en la sombra del manto.

La composición de la cúpula, debida también á Plasencia, despierta el recuerdo de Goya por la frescura, por la brillantez y por la vulgaridad: aquellas manolas celestiales son nietas legítimas de las que vuelan en San Antonio de la Florida.

Esta es la capilla de los coloristas: también Domínguez ha hecho allí alarde de su valiente pincel representando con más verdad que poesía á la

Virgen del Carmen, adorada por varios santos y santas de su orden. La capa pluvial de San Andrés Corsino podría figurar sin mengua en el guardarropa de Rubens ó de Tiziano. Como, según el refrán, «una buena capa todo lo tapa», no entro en pormenores, y me limito á celebrar el acierto con que el pintor ha tomado de frente su asunto, requisito casi indispensable en la pintura mural y casi constantemente olvidado por los decoradores de San Francisco.

Si no tan brillante como Plasencia ni tan maestro como Domínguez, colorista se muestra también Oliva en la *Promulgación del dogma de la Inmaculada Concepción*. Su cuadro tiene atmósfera, y el rompimiento que lo corona forma un buen contraste sin disonancia entre la escena real de la ceremonia eclesiástica y la sobrenatural aparición de la Virgen.

Las tres pinturas que ocupan el lugar preferente del templo en el fondo del presbiterio son indudablemente las más débiles de todas. Dos artistas de mérito han trabajado en ellas, ya juntos, ya separados; y ni separados ni juntos han dado los frutos que de ellos podían esperarse.

Yo estimo sobremanera el talento y el carácter de Domínguez y de Ferrant. Uno y otro han probado su valía desde el principio, y acaso al principio más que nunca. Pero ni su justa reputación ni

mi buena amistad pueden cegarme hasta el punto de no descubrir sus desaciertos.

El mayor de todos, en el caso presente, es un error en el cálculo de la distancia á que ha de mirarse la obra. Examinada desde la rotonda, lo primero que se ve es... que no se ve.

No me digan que á tal distancia es imposible la claridad: tan lejos como el muro del ábside está la bóveda que lo cubre, y en ella campean perfectamente los ángeles pintados por Contreras.

Cierto que un sayal ceniciento no es tan aparente como una túnica blanca ó azul. Eso prueba, cuando menos, un error en la elección del tema pictórico. Pero aun así, bien pudo evitarse parte del daño: ni el Redentor, ni la Virgen, ni los ángeles, ni el Papa visten el hábito de la Orden franciscana; y sin embargo, no resultan mucho más perceptibles que el santo fundador.

En cuanto á él, la confusión llega al extremo de hacer incomprensibles sus actitudes en las tres composiciones donde figura.

Fijémonos en la primera, es decir, en la de nuestra derecha—porque la historia se ha de leer de derecha á izquierda, como si estuviera escrita en hebreo para más claridad.—Visto el cuadro desde el centro del templo, el santo parece recibir sentado y recostado al ángel que le dirige la palabra. Si para examinarlo mejor penetramos en el

presbiterio, conquistando la benevolencia de un vigilante y la tolerancia de tres ó cuatro monaguillos, la escena cambia de aspecto: el santo está de rodillas y en actitud de levantarse para obedecer la orden recibida. Esa extraña diferencia de aspec to se habría evitado poniendo en primer término la pierna arrodillada, con lo cual, de lejos como de cerca, se verían las dos. Ahora, de la izquierda solo se descubre el pie y ese pintado por obscuro y confundido con la sombra del ropaje.

En la composición central, la parte oculta es todavía más importante: allí el eclipse no es de pierna, sino de rostro.—Y total, por añadidura.

En el cuadro de la izquierda es donde mejor se descubre al protagonista; y sin embargo, aún resulta con unos cuantos dígitos eclipsados.

Si, para concluir por hoy, saltamos del presbiterio al coro, la obscuridad sube de punto, aunque allí no puede imputarse al colorido, sino al local.

Que los Sres. Rivera y Plasencia pintaron aquella bóveda es indudable, á juzgar por las cuentas. Que la pintaron bien tampoco ofrece duda, á juzgar por el precio. Para qué la pintaron, ya es punto más problemático. Desde luego no debió ser para que el público la viese á la luz del día, cuando ellos mismos tuvieron que hacerla con ayuda de la luz eléctrica. Pero entonces ¿para quién la pintaron? *Ecco il problema*.

VI

La apreciación de los méritos contraidos por los escultores de San Francisco el Grande es un problema indeterminado de dos incógnitas, cuyos valores no cabe fijar con los datos de que el público dispone. Modeladas por artistas españoles, las doce estatuas de los Apóstoles han sido esculpidas por artífices italianos. ¿Qué gloria cabe al artista y qué responsabilidad al artífice en los aciertos que las recomiendan y en los desaciertos que las deslucen? Problema insoluble para quien no conoce los originales, hoy probablemente perdidos.

La división del trabajo es poderoso medio de progreso en la industria. En el arte sucede lo contrario: la mano que ejecuta ha de ir al unísono con el cerebro que inventa. La personalidad del artista es indivisible.

Un milímetro más ó menos en las dimensiones de un párpado puede cambiar por completo la ex-

presión de un rostro, y eso nadie lo aprecia como el que lo concibió.

Si la ejecución definitiva de una estatua pudiera encomendarse sin inconveniente á otra mano que la de su autor, ¿qué ventaja llevaría el Moisés de Miguel Angel á las innumerables copias que de él circulan en el mercado?

No nos engañemos: cuanto más materiales son los medios de expresión en un arte, más necesario es el trabajo material del artista. Un escultor que no supiera esculpir sería tan ridículo como un pintor que no supiera pintar; y á ese extremo nos llevarían los procedimientos de la industria aplicados al arte.

No se hallan en tal caso nuestros escultores: cuál mas, cuál menos, todos conocen los recursos técnicos de su profesión. Muchos de ellos han manejado el cincel antes que el esbozador, y como aprendizaje para modelar sus estatuas han pasado largos años sacando de puntos las de sus maestros.

Sólo, pues, por razones de economía mal entendida se concibe que el ministerio de Estado encomendase á manos mercenarias la ejecución del apostolado que rodea la rotonda de San Francisco: la baratura de la industria italiana y la forzosa transigencia del arte español han permitido llevar á cabo ese trabajo comanditario, por el módico precio de treinta mil duros,—de los cuales han percibido doce

mil los artistas nacionales, y el resto los industriales extranjeros. Lo de siempre: la industria mascando, y el arte crucificando bostezos.

Dado ese método de ejecución, no seré yo quien descargue palo de ciego sobre nuestros pobres escultores. A fuer de buen español, echo el muerto á los extranjeros. Quedamos, pues, en que todo lo malo es pecado suyo, y todo lo bueno gracia de nuestros paisanos.—Y «Dios sobre todo», como decían en el juicio del año los antiguos calendarios, cuando aun había Dios y juicio en España.

Hablando con formalidad, no puedo ni debo creer que Suñol haya querido representar á San Pedro en ademán de soltar una pulga (ó pieza más importante), después de estrujarla entre los dedos; ni que Bellver y Gandarias hayan pretendido turbar la paz del templo enzarzando en una riña de aguadores á San Tadeo y San Andrés; ni que Benlliure haya dado el ser á aquel antropoide en cuyo pedestal descubro el nombre de San Mateo; ni que... En fin, no paso por tales suposiciones, teniendo tan expedito camino para colgar á otros el milagro.

Empecemos por el principio.

San Pedro y San Pablo, atribuidos á Suñol, afectan una sencillez de modelado diametralmente opuesta á la de la estatuaria griega. Véanse las figuras esculpidas por Fidias en el frontón oriental del Partenón, y se advertirá que, á pesar de los es-

tragos causados en ellas por el tiempo y la barbarie, aquellos ropajes dejan adivinar y seguir con la vista los cuerpos cubiertos por su abundante plegado. La escultura griega es rica sin dejar de ser sencilla: rica hasta la profusión en el detalle interior de los paños; sencilla hasta el extremo en las líneas más salientes y en los planos principales que caracterizan la forma humana. A tal punto llega esa magistral distinción entre la variedad de lo accesorio y la unidad de lo fundamental, que si el tiempo lograse algún día destruir por completo el delicado detalle de los paños, lejos de perder carácter las figuras con ese extremo deterioro, nos ofrecerían quizá más patentes sus formas características.

Lo contrario sucede con nuestro San Pedro. A juzgar por la falta de plegado (sobre todo á la derecha) su abrigo, más que manto, debe ser manta, y no de las más finas de Palencia. Debajo de aquel bloque no se adivina la estructura de un cuerpo humano. Destruido el ropaje, adiós estatua.

Fuera de esto, el santo Apóstol, más que preparándose á bendecir, parece estar haciendo cálculos geográficos por el método de Sancho Panza en la aventura del barco encantado; y á juzgar por los resultados venatorios de sus pesquisas, no debe haber pasado ni con cien leguas la línea equinoccial.

Más adelantado en sus operaciones de *toilette* se nos presenta San Pablo, el cual por su continente

grave y por el nimio peinado de su barba, recuerda vagamente la marcial figura del difunto general Pierrad. No creo que haya sido tal el propósito de Suñol, y por consiguiente no me queda más arbitrio que echar la culpa á los pícaros italianos.

Con más razón todavía puede quejarse de ellos Bellver. Por mi parte no admito que nuestro hábil escultor haya dado aquel violento paralelismo á los pies de su San Bartolomé. Visto por la base, el Santo parece estar cuadrado para ejecutar un quiebro de rodillas; visto por lo alto, el espectador duda al pronto si el apóstol ofrece á los profetas de la cúpula una pieza de paño ó unas muestras de alfombra ó una partida de cuero inglés para galápagos de montar. Yo me inclino á esto último, vista la uña de guarnicionero que lleva en la diestra el santo industrial.

Mas difícil es averiguar la causa y naturaleza del altercado que de extremo á extremo de la rotonda sostienen el San Andrés del mismo Bellver y el San Tadeo de Gandarias. Que no se miran con buenos ojos, es seguro. Pero ¿de qué procede su antagonismo? Al pronto parece que juegan á la morra, y en tal supuesto, pongo por San Andrés. Después llega uno á dudar si apuestan á quién tiene el brazo más descomunalmente largo, y entonces me inclino á San Tadeo, aunque su contendiente tampoco puede pasar por manco.

Menos bien dotado que ellos está en esa parte el San Mateo de Benlliure; y á fe que no me explico tal parvedad, porque á mejor dotación parecía darle derecho su rostro simiano, donde la escasez de la frente queda pródigamente compensada con el desarrollo de la región facial. Si Darwin viviera, no dejaría de utilizar ese dato en abono de su doctrina transformista. Lo que ni él ni nadie comprendería es que aquel microcéfalo pudiese haber escrito libro tan admirable como el primero de los cuatro Evangelios.

Todo tiene compensación en la naturaleza, y las cabezas de San Felipe y Santo Tomás suplen la escasez que de ese órgano padece su colega el publicano. Pero como todo exceso redunda en daño del que lo comete, ambos apóstoles pagan al fin su demasía, la cual les hace parecer pequeños en comparación de sus colindantes San Simon y Santiago, aunque en realidad no tengan un solo centímetro menos de estatura. Y es que, en el arte como en la naturaleza, tratándose de formas, todo se reduce á cuestiones de proporción.

A ella deben su agradable aspecto el Santiago de Vallmitjana y el San Juan de Samsó, á pesar de la mezquina nimiedad de modelado que desluce los paños del primero, y de la rigidez con que desciende sobre la cadera el brazo izquierdo del segundo:

Esta última estatua es la más hermosa de la colección; mejor dicho, la única que justifica su dignidad apostólica. La actitud es noble, la cabeza bella y el rostro está bañado de unción religiosa, sin rebasar los límites á que suele ceñirse la expresión de los afectos en la buena estatuaria.

Tal es, examinado á la carrera, el apostolado de San Francisco el Grande. En él saltan á la vista los mismos defectos que en casi todas las demás obras ejecutadas para la restauración del templo: falta de ideal, falta de sentimiento religioso y falta de unidad.

Además, el modelado de algunas estatuas hace casi imposible su estudio á la luz de aquellas seis ventanas, disminuida y desnaturalizada por los vidrios de colores. Probablemente ningún escultor previó (ni debía prever) ese contrasentido artístico en un templo greco-romano. Ninguno tampoco pudo adivinar que á doce estatuas de mármol blanco se les diese por fondo doce pilastras decoradas con ramajes cenicientos.

¡En qué distintas condiciones trabajaban los escultores griegos! En Grecia nació la escultura como una eflorescencia del arte arquitectónico. El escultor, auxiliar al principio y después compañero del arquitecto, ajustaba sus creaciones á la índole del edificio que debían decorar. De ahí la admirable armonía de los templos griegos, donde á pri-

mera vista no se sabe si el arquitecto trabajó para el escultor ó el escultor para el arquitecto. Eso requiere un plan previamente convenido y rigorosamente respetado por ambas partes. En realidad Ictino y Fidias son dos intérpretes de una misma idea en dos lenguas diferentes.

Si Fidias no hubiese conocido previamente el plan de Ictino mal hubiera podido calcular el distinto relieve que necesitaban sus obras para campear debidamente, ya á la plena luz del frontón ocupado por Demeter y Core, ya bajo la indecisa penumbra de la columnata en cuyo friso se desarrollaba la luenga procesión de las Panateneas.

Nuestros pobres escultores de San Francisco, no contando con ninguno de los datos necesarios para resolver un problema de decoración escultórica, han tenido que trabajar á salga lo que saliere, y en eso como en todo la dirección de la obra ha brillado por su ausencia. Sobre sus pedestales, medio embutidos en un zócalo sin la menor analogía con ellos en dimensiones ni en color, aquellos pobres apóstoles parecen estar allí como gallinas en corral ajeno.

Bajo el concepto de la unidad, la capilla mayor se deja en mantillas á lo demás: por púlpitos dos botes de coldcream, por tabernáculo un buzón de estanco, abismado entre seis candeleros colosales; detrás, cuatro enormes estatuas de madera, dora-

das primero y luego bronceadas, con el propósito, en ambos casos fallido, de hacerlas visibles desde la rotonda; por fondo de todo ello una soberbia sillería tallada, cuyo único pecado es haber venido al mundo cuatrocientos años antes que el presbiterio donde radica; y, para que todo pregone la misma falta de pensamiento, el blasón de Jerusalem trabucado en los candelabros, donde aparecen recruzadas las mismas cruces que en el friso campean potenciadas. Eso en un edificio cuya decoración ha dirigido el ministerio de Estado.

No me admira que las cuatro pilastras del ábside hayan tratado de hundirse en el suelo por no ver tanto despropósito en tan poco terreno.

Tal es esta famosa restauración juzgada someramente, y desde donde el público puede apreciarla, es decir, en la parte destinada al servicio de la grey cristiana. Entrar en otras interioridades sería el cuento de nunca acabar.

VII

De lo dicho resulta que, después de la reforma, el templo de San Francisco ha quedado menos templo que antes.

Si, ya que no un santuario, se hubiera conseguido hacer un museo contemporáneo, tendría Madrid, á falta de un monumento religioso, un documento interesante para la historia de las artes españolas en la octava década del siglo XIX. Pero bajo tal concepto, ¿quién puede considerar completa una galería donde faltan las firmas de los Madrazos, de Gisbert, de Palmaroli, de Domingo, de Jiménez Aranda, de Villegas, de Sala, de Pradilla... ¡De Pradilla! ¡El único que entre la gente joven ha dado muestras de conocer la índole de la pintura decorativa!

Nó; aquello no es un templo, ni un museo, ni siquiera un album de firmas.

Y sin embargo, en medio de su insuficiencia, no es posible negar carácter á ese monstruoso conjun-

to de elementos heterogéneos. Tiene en grado eminente el carácter distintivo de nuestra época: la falta de carácter.

Después de la restauración, San Francisco el Grande es la muestra más perfecta de lo que Balzac llamaba grotescamente la *bricabracomanía*.

Algo es algo: con los veintiocho millones de los Santos Lugares ha logrado Madrid tener el baratillo más lujoso de Europa.

UN CRITICO INCIPIENTE

Juro á fe de hombre honrado que no conozco el teatro contemporáneo.

Esto para empezar un artículo de teatros.

En doce años he visto dos obras—contando la de anoche;—las dos de una misma mano, por añadidura. Algunas más he leído; pero eso no pinta, porque el teatro no se estudia más que en el teatro. Sólo allí, tomando el pulso al público, aprecia bien la crítica las circunstancias atenuantes de ciertos deslices literarios, y la complicidad que en ellos puede caber al auditorio. A solas y á puerta cerrada, el escritor dramático está de ordinario en la lucida situación del escenógrafo cuyas decoraciones se examinaran á la luz del día en una exposición de pinturas.

Entro, pues, en materia poco menos que á oscuras, y sólo el deseo de complacer á mis buenos amigos de EL IMPARCIAL pudo sacarme anoche de mi casa y hoy de mis casillas para poner mano á una tarea ya ejecutada con más lucimiento, con más

oportunidad y no con más precipitación por otro mejor enterado de lo que ahora sucede de telón á dentro y de telón á fuera.

La última obra de Echegaray no es una comedia en el sentido que hoy suele darse á esa palabra. Es una sátira literaria en forma dramática; género escabroso entre los escabrosos, en el cual se necesita todo el ingenio de Voltaire, toda la maestría de Moratín ó todo el instinto dramático de Echegaray para interesar al público en una polémica como las que dan asunto á *La Escocesa*, *La comedia nueva* y *Un crítico incipiente*.

La empresa acometida por Echegaray ofrecía más dificultades que las de sus ilustres predecesores. Poner en berlina á Freron ó al abate Cladera era más expedito que personificar en cinco tipos todas las exageraciones de nuestra crítica y de nuestro arte dramático, dando bulto á los extravíos de autores y críticos y á las exclusivas de cada sistema. En ese punto el cuadro de Echegaray es completo. Nadie se escapa sin tiznadura: naturalistas, idealistas, efectistas, *chocarreristas*, todos llevan su merecido y un poco más.

«Pero entonces (dirá el lector) ¿qué es lo bueno en el teatro?»—Todo y nada: todo, como afirmación, nada como negación; «todo», en cuanto elemento integrante; «nada», en cuanto sistema exclusivo.

Ya estoy oyendo la contestación:—¡Eclecticismo!

¡Escepticismo! ¡Pastelerismo!—No es eclectismo, nó; pero suponiendo que lo fuera: ¿qué tendríamos con eso? No me asusto de palabras;—y fresco estaría si de ellas me asustara en este tiempo y en esta tierra donde á cuatro pasos de distancia florecen el Liceo Rius, el café Imparcial y el salón de conferencias del Congreso. Pasaron los tiempos en que los socios del Ateneo guardaban cama cuando los acusaban de falsear la ortodoxia económica de Bastiat ó el credo filosótico de Krause. Hoy nadie se sangra porque le llamen empírico, ni ecléctico, ni escéptico, ni nada.

Pero repito que no hay motivo para acusar de eclectismo á quien condena toda exclusión sistemática de cualquier elemento necesario para la integridad de una cosa. Por el camino de las negaciones absolutas van unos y otros á la anulación del arte, haciéndolo éstos incoloro, aquéllos grosero y los otros soporífico. Para no salir del teatro, demos un vistazo á los personajes pintados por cada escuela, y veremos que para el idealista el hombre es una abstracción, para el naturalista una bestia, para el efectista un autómata.

Nada de eso es arte; sobre todo, nada de eso es drama. La obra dramática, como todo producto artístico, ha de ser verosímil, interesante y agradable.

Pues bien: sin verdad real no puede haber ilusión;

sin verdad moral no puede haber interés; sin efecto escénico no puede haber amenidad.

Toda la extravagante soberbia de un Flaubert, de un Goncour y de un Zola se necesita para hacer gala de aburrir al público y para contar entre sus mayores glorias las silbas obtenidas con la práctica de un sistema contrario al inofensivo propósito del pobre espectador que olvida sus quehaceres y sacrifica su dinero por proporcionarse tres horas de honesto solaz.

Nó; el público lo tolera todo menos el aburrimiento: para él como para Boileau,

Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux

Y tiene mucha razón. Si el arte no es un recreo ¿qué es el arte? Para enseñar sin deleite ahí está la ciencia, que no tiene otro fin. Y aun esa evita cuanto puede la pesadez, y con frecuencia lo consigue mejor que ciertas escuelas literarias. De mí sé decir que cualquier tratado de matemáticas ó de biología me interesa y me entretiene infinitamente más que algunas novelas naturalistas é idealistas de las que más han hecho sudar á la imprenta y al público.

Mirando las cosas sin pasión, sería fácil hallar en la exageración de unos y otros el origen de la preferencia concedida por el público á los géneros inferiores que suelen florecer espontáneos, como hongos, en los teatros por horas. Aquello, á falta de

otro mérito, tiene el de la brevedad. De lo malo, poco; y por muchos desatinos que se amontonen en un juguete, media hora nunca tendrá más de treinta minutos. Pero ¡échese Vd. al cuerpo cinco actos de idealismo impalpable ó de naturalismo en bruto! Y todo ello recitado como quien reza el trisagio ó declamado como quien pregona rábanos ó requesón de Miraflores á prueba. No están los tiempos para tales proezas. Por mi parte, entre lo bufo y lo tonto, con lo bufo me quedo, y nunca me parecerán tan mal empleados los diez minutos concedidos á Tony Grice como las diez sesiones invertidas en ciertas discusiones parlamentarias.

Malo es todo cuando exclusivo; pero de los tres sistemas dramáticos que se disputan el predominio en el teatro, el *efectismo* á pesar de su insustancialidad, me parece el menos nocivo para el público, para las empresas y para los autores.

Y, sin embargo, ese es el chivo de Israel ahora y antes de ahora. Para encontrar ejemplos de esa animadversión pedantesca, no hay que remontarse á los tiempos prehistóricos. Bastante posterior al diluvio universal es la época en que los idólatras de Víctor Hugo lanzaban bombas al efectismo de Scribe, y más recientes los tiempos en que los admiradores de Dumas (hijo) tiraban chinitas al efectismo de Víctor Hugo. Hoy arroja Zola tomates y pepinos al efectismo de Dumas, y no ha de falta

mañana quien tire cantos al efectismo de Zola.

Porque (excusado es decirlo) Zola es un efectista como otro cualquiera—en el teatro y fuera del teatro.—Quien lo dude, lea la muerte de Claudio Lantier, y escudriñe después *efecto* más rebuscado y más inopinado, en todo el repertorio de Bouchardy.

No hay que darle vueltas: todo el mundo es efectista hasta donde sus fuerzas se lo permiten. ¿Quién conoce un autor que tenga por sistema no producir efecto? Aun en el absurdo supuesto de que alguno por mortificación se propusiera ser silbado, no tendría más remedio que buscar los efectos conducentes á su cristiano propósito.

Lo dicho: el arte es esencialmente efectista, y en el teatro más que en ninguna parte. Lo que hay es que unos preparan bien los efectos y otros los traen por los cabellos; como unos también hacen sonetos de trece versos buenos y uno excelente, y otros los hacen de uno regular y trece abominables.

Quedamos, pues, en que sin efecto escénico no hay éxito completo, y en que con él puede salvarse una obra, aunque la literatura no quede muy bien parada.

En el caso presente, ¿cómo hubiera tragado el espectador tres actos de discusión literaria si el efecto escénico no hubiera venido en auxilio del argumento?

Conociéndolo Echegaray, no ha escatimado los recursos necesarios para dar bulto á cosas que, á falta de él, no hubieran fijado un momento la atención del público. Sin un poco de caricatura, la obra sería tan divertida para la generalidad como un capítulo de Hegel ó de Sanz del Río.

La cosa, pues, no es lo que hoy se llama una comedia; es lo que el autor la apellida: un *capricho;* pero capricho de un talento extraordinario.

La obra está pensada con imparcialidad, compuesta con acierto y escrita con gracia. ¿Qué más se puede pedir?

Echegaray, que para crear y apurar situaciones dramáticas no tiene rival, ha sido hasta hoy menos feliz en lo cómico.

Su nueva obra, sin ser un modelo de comedias, tiene situaciones verdaderamente cómicas, y el autor las esprime hasta sacarles la última gota.

Ante algunas de ellas torcerían el gesto Terencio y Moratín; pero Plauto y Molière no les harían tantos ascos, y el último en particular obraría maravillas escribiéndolas y representándolas.

En muchas, apenas tendría que meter la hoz, porque uno de los méritos principales de la obra (y el más nuevo para mí) es la naturalidad del estilo

En otro tiempo no era esa la virtud dominante de Echegaray.

Su prosa, sobre todo, tenía cierto tufo académico nada conforme á lo que se oye por el mundo. Cada personaje hablaba como un libro, almidonando la frase y sacándole brillo á fuerza de plancha. En *Un crítico incipiente* hay poco de eso: con suprimir los epítetos innecesarios queda el estilo tan llano como el que todos usamos á diario. Y ese mérito no es obra de araña en una lengua donde Moratín mismo no alcanzó en prosa la perfecta naturalidad, á pesar de su gusto exquisito y de su naturalismo de buena ley. Esta endiablada lengua castellana, tan rica, tan lozana, tan exuberante, es, con todo eso, uno de los instrumentos más rebeldes cuando se trata de darle aplicación á los usos diarios de la vida. Si se exceptúan algunas cartas de Santa Teresa y algunos entremeses de Lope de Rueda, apenas se hallará en todo nuestro siglo de oro una obra escrita en verdadero estilo familiar. Cervantes, aun en sus mejores momentos, rara vez se olvida de que escribe para la imprenta; y hasta las maravillosas cartas de *El Caballero de la Tenaza*, donde Quevedo echó el resto de la gracia y del desenfado, tienen de cuando en cuando su pizquita de aderezo. «El don terrible de la familiaridad», cuando no es fruto espontáneo de naturalezas privilegiadas, es el último punto á que puede llegar el arte de la palabra. Echegaray se decide al fin por ese camino, y si persevera en su resolución, él llegará, como á todo cuanto se propone

Eso es para mí lo mejor de su obra; que por lo demás, aunque ingeniosa y graciosísima, no ha de oscurecer ni igualar á las que han fundado su gran reputación. El lo conoce mejor que nadie, y el nombre de *capricho* lo está indicando bien á las claras. No hay, pues, temor de que abandone el camino donde tantos laureles ha encontrado. Juntar la naturalidad de ahora con el vigor de siempre es el blanco á donde debe tirar.

La representación ha sido esmerada: todos han hecho cuanto estaba de su parte. En los doce años que llevo sin verlos, Donato Jiménez no ha perdido nada y Ricardo Calvo ha ganado mucho.

Pero la novedad más agradable para mí ha sido encontrar una planta nueva tan fresca y tan lozana como la señorita Guerrero. No es todavía una actriz consumada, pero me parece una gran esperanza, tomando en cuenta su edad y su dominio de la escena, adquirido en tan poco tiempo. Yo he conocido alguna de grande y merecida reputación que tardó mucho más en llegar al punto ocupado desde ahora por la linda actriz del teatro Español.

EXPOSICION DE PASTELES Y ACUARELAS

—

1891

Treinta años ha, no se cultivaba en España más pintura que el óleo. Sólo ese procedimiento tenía premio en las Exposiciones y pedido en el mercado. Por entonces era opinión común que sin aceite no había salvación, es decir, brillantez, ni jugo, ni colorido. Hoy resulta curioso ver lo que por brillantez y jugo entendían los coloristas de entonces.

En 1867 vino de Roma Fortuny; y, durante su corta permanencia en Madrid, los concurrentes al Museo del Prado pudieron admirar la prontitud, la frescura y la energía con que el futuro autor de *La Elección de modelo* transformaba en acuarelas admirables los admirables óleos del Españoleto y de Velázquez.

Aquello fué una revelación y una revolución. La natural aptitud de los españoles para las artes gráficas creó en poco tiempo un vivero de buenos

acuarelistas. En Roma, como en Madrid, cultivaron con ahinco nuestros artistas el procedimiento por tantos años olvidado; la afición del público siguió el mismo camino que la de los pintores; Fortuny, Tapiró—algunos otros también—vieron disputarse en París la adquisición de sus acuarelas á peso de brillantes; y hasta en Madrid se llegó á pagar, no ha mucho, por una de Araujo, el precio que antes solía dar el Estado por los grandes lienzos de historia premiados con primeras medallas en nuestras Exposiciones nacionales.

Hoy todos hacen acuarelas, y muchos las hacen bien.

En estos últimos años se han ido introduciendo otros procedimientos con idénticos resultados; y bien puede decirse que hoy se cultivan en España todos los medios de expresión gráfica—menos el fresco. Aquella pintura varonil, que Miguel Angel consideraba como única digna de hombres, sigue infundiendo más respeto que entusiasmo á nuestros artistas, hasta cuando la necesidad los constriñe á emprender trabajos decorativos. Ahí está para muestra el templo de San Francisco el Grande, pintado al óleo mate sobre estuco: pintura inmueble y deleznable, de menos duración que el fresco, con todos sus inconvenientes y sin ninguna de sus ventajas:—pero también sin ninguna de sus dificultades. Nuestros artistas, á fuer

de prudentes, no quieren, por lo visto, perder su derecho al arrepentimiento. Respetemos ese escrúpulo, aunque menos meritorio en arte que en moral.

De esperar es, sin embargo, que la práctica de la acuarela— donde, en buena ley, tampoco cabe la enmienda—ha de familiarizarlos al cabo con la pintura monumental por excelencia: con aquella en que supieron lucir tan gloriosamente Miguel Angel la valentía de su dibujo y el Veronés la magia de su colorido.

Entretanto, contentémonos con lo que dan el tiempo y la moda.

La última importada de París es el pastel: procedimiento cómodo y brillante, aunque sin aplicación á la pintura en grande; planta, en fin, de invernadero, condenada á vivir entre cristales.

Esa es la pintura que predomina en la Exposición organizada por el Círculo de Bellas Artes.

Para mí, el procedimiento es lo de menos: acuarela, pastel, aguada, óleo, fresco, todo me sabe bien cuando sirve de manto á la inspiración; todo me sabe mal cuando sirve de capa á la vulgaridad.

Y ese es el caso más común en esta Exposición, aunque más disculpable en ella que en los certámenes oficiales. Allí acude cada uno ante el público con la flor de su cosecha bienal; aquí sólo se expone, como en familia, el fruto del trabajo

diario, muchas veces preparatorio de otros más importantes. Aquí, más que al públicos, se presenta cada artista á sus compañeros, sin ambición, sin pretensiones, sin aparato, en hábito de trabajo: como si dijéramos, en blusa y zapatillas. Antes que certamen es esto una especie de consulta fraternal, menos brillante, pero quizás más provechosa para todos, que los grandes concursos nacionales.

Y por eso mismo, aquí más que en otra parte, conviene hablar con franqueza, exponiendo cada uno su opinión tan sincera y tan modestamente como ellos exponen sus trabajos.

Pues bien; la mía es que, cuál más, cuál menos, todos, ó casi todos, dan demasiada importancia al procedimiento material y demasiado desprecio á lo que constituye el fondo esencial del arte.

Como ejecutantes, casi todos merecen plácemes: los unos por su habilidad consumada, los otros por sus progresos efectivos. Citarlos á todos sería proceder en infinito.

Baste señalar, entre los primeros al maestro Jiménez Aranda. Su hermoso pastel titulado *Pasatiempos* (núm. 69) aventaja en color á sus mejores óleos. El artista se ha propuesto indudablemente demostrarnos que cuando quiere sabe ser brillante, y fijo en ese propósito ha dado menos

importancia que otras veces á su prenda dominante, el dibujo.

Sus tres marinas son tres aguadas excelentes: tono justo, ambiente diáfano, y (cosa admirable) movimiento y carácter verdaderos en aquellas figuras microscópicas, indicadas á veces con un solo toque de pincel.

Sala ha presentado un buen pastel y una mediana acuarela. El primero (núm. 131) recuerda á Velázquez, más por la franqueza del toque, que por la corrección del dibujo. Será ilusión, pero me parece que el puño izquierdo, apenas indicado, penetra en la cintura del modelo. El tono es justo, y la cabeza está tratada con acierto y con economía: con demasiada economía quizá; porque, ó mucho me equivoco, ó (hablando sin paradoja) si toda la figura estuviera concluída, toda resultaría sin concluir.

La acuarela (núm. 130) es una cabeza de viejo, cuya principal desgracia consiste en traer á la memoria las que de ese tipo pintaba el Españoleto. Sin tal evocación, resultaría muy aceptable.

«La fama de los pasados
Reprehende á los presentes:
Ya tales somos tornados,
Que el mentar los enterrados
Es ultraje á los vivientes.»

Ese antiguo epitafio, traído á mi memoria por el viejo de Sala, viene de molde al moro en oración pintado por Bilbao (núm. 16). Aquel asunto, aquel poste, aquellos azulejos, aquella alfombra, están recordando una de las obras más admirables y más serias de Fortuny. Lo único en que difieren las dos acuarelas es el toque: fino, seguro y vigoroso en el dechado; grosero, vacilante y confuso en la imitación. En el machón, ni las aristas son rectas ni las caras son planas; en el moro, las carnes son ceniza y las manos piñonate.

Más original y más modesta me parece la otra acuarela de la misma mano (núm. 17) aunque también afecta cierta franqueza rayana con la licencia, *Un mal encuentro* se titula, y bien se puede pedir á Dios que el Sr. Bilbao, artista de verdadero talento y de verdadera conciencia, evitando tales encuentros, procure hallazgos más conformes á sus excelentes dotes de dibujante y compositor.

Menos ambición, menos cuidado, menos estudio descubre su pastel titulado *Esperando* (núm. 15); y sin embargo hay en él un elemento de más valía que los atrevimientos de las dos acuarelas: hay vida; no la vida de la carne, sino la vida del espíritu. Aquella mujer tiene ojos—y eso vale más que todos los primores de colorido y modelado.

El Sr. Bilbao ha nacido para ser algo más que

un ejecutante. No cuide tanto del procedimiento, y atienda más á la expresión: ese es su verdadero terreno.

Y el verdadero terreno del arte. Por eso miro yo con particular aprecio dos cuadros en que los artistas apenas fijan su atención. Ignoro si el autor, D. M. Peña, es joven ó viejo: ni aun sé qué nombre de pila expresa la inicial que copiada del *Catálogo* acabo de escribir delante de su apellido. Si el Sr. Peña principia su carrera, sus dos cuadros son dos promesas; si la termina, son dos desengaños. Lo que en ellos falta es lo que se adquiere con el tiempo: la corrección; lo que los recomienda es lo que da la Naturaleza: el sentimiento de la vida espiritual. En la misma sala hay muchos cuadros con más color y algunos con más dibujo: con más alma, ninguno.—Y en eso está el *quid:* si el arte fuera un juego de manos, el último bodegón de Menéndez obscurecería al mejor retrato de Alberto Durero. Por mi parte dos ojos dibujados por Rafael me halagan el gusto más que todas las uvas pintadas por Gessa.

Y no es esto menospreciar los primores de ejecución: lejos de eso, la falta de esmero me impide celebrar como querría las brillantes dotes de Muñoz Lucena, y el estudio concienzudo es lo más loable que encuentro en Sorolla, con haber en él tantas otras prendas dignas de particular alabanza.

Sorolla, como Muñoz, ha nacido colorista; pero no satisfecho con ese don natural, busca con ahinco y con acierto lo que no da la Naturaleza. Sus adelantos son visibles de día en día. En la Exposición Nacional de Mayo no presentó nada tan completo en su género como la *Santera* de ahora (núm. 135). Todo en ella es justo, sólido y brillante: el oro del tríptico, los azulejos del zócalo, y el acorde que forman completándose armónicamente el verde de la saya y el rojo del pañuelo.

Sin llegar á la perfección de esa linda acuarela, merecen particular estimación *El Primer hijo* (número 134), aguada también muy brillante; la *Serenata morisca* (núm. 137), acuarela donde hay alguna cabeza muy bien modelada, y *El Calafateo* (núm. 138), pastel notable sobre todo por la fuerza del sol que ilumina el fondo.

Otro artista joven, de grandes esperanzas en su género, el Sr. García Rodríguez, ha presentado dos países, ó más bien uno y medio, porque en *El Guadalquivir* (núm. 57) la parte de la derecha no corresponde, ni con mucho, á la admirable arboleda de la izquierda. El otro titulado *La Mañana* (núm. 56), es mucho más armónico y tiene también árboles de vigoroso modelado.

Cada paisista descubre sus aficiones: el Sr. García Rodríguez es el retratista de los álamos blan-

cos; el Sr. Gartner y el Sr. Ruiz Luna son los cronistas del mar.

La *Costa de Jersey* (núm. 58), pintada por Gartner, trae á la memoria los admirables versos en que Víctor Hugo ha descrito tantas veces aquel mar alborotado, cuyo estrépito acompañó durante diez y ocho años los cantos del ilustre proscrito.

Los pasteles de Ruiz Luna (núms. 118 á 129) son meros apuntes, notables algunos por la exactitud del tono. Pedirles otra cosa, fuera traspasar los modestos propósitos del pintor. El mejor de sus doce pasteles, en ese concepto, es precisamente el menos agradable de todos (número 121): un pedazo de mar donde apenas podría un hombre lavarse (ó ensuciarse) las manos.

«Más agua lleva en el jarro
Cualquier cuartillo de vino.»

Sin tanta competencia marítima, el Sr. Lhardy ha logrado darnos la verdadera impresión del mar. Su *Playa* (núm. 74) huele á ovas y algas. Además, el artista ha sabido reunir en su cuadro dos elementos difíciles de casar. Aquellas gaviotas volando en aquella ensenada desierta infunden á un tiempo en el ánimo la paz de la soledad y la alegría de la vida.

La Duquesa de Medinaceli ha dado una prueba más de su buen gusto adquiriendo ese lindo cua-

dro, al mismo tiempo que otra *Playa* de Campuzano (núm. 19), una *Segadora* de Plá (núm. 109), un lindo dibujo de D.ª Fernanda Francés (número 45), y un estudio de la señorita Poncela (número 113).

No he de cerrar esta incompleta reseña sin citar como muestras de buen dibujo, el recuerdo consagrado á Plasencia por Ferrant y el caballo del *Húsar*, pintado á la aguada por Unceta (número 148). En ese último cuadro me parece descubrir el sello de un colaborador anónimo, el sol. —Puede que mi sospecha resulte infundada; pero aun siendo cierta no importa: para llegar á Roma todos los caminos son buenos, y en la esfera del arte no hay más Roma que el efecto artístico.

Pues bien, para tocar á ese término no me parece buena la dirección seguida por casi todos nuestros pintores. La pintura habla á los ojos: verdad; pero como á intermediarios del alma. El procedimiento técnico es necesario, pero no suficiente. Por mi parte, á diferencia de Gallardo, nunca he llorado «lágrimas de ternura gramatical.»

Eso me hace mirar con tristeza la senda en que cada vez se empeñan más nuestros artistas. La obsesión del procedimiento no los deja pensar en otra cosa. Habilidad, habilidad, sólo habilidad: tal es el grito de guerra que los lleva miserablemente al precipicio de lo vulgar y de lo prosáico.

¡Y si á lo menos la habilidad consistiera en lo que constituye la excelencia de la forma! Pero no: la composición, el dibujo, el carácter, todo lo principal es para ellos lo secundario. El toque está... en el *toque*.

Pues bien; ya que de toques se trata, no extrañen que yo, á fuer de amigo, les dé uno de *atención*, y *doble derecha*.

El trabajo material, el procedimiento técnico es indispensable. El camino, por consiguiente, es bueno. Pero casi todos lo andan al revés.

Para ir de Lérida á Zaragoza, la vía más breve es el ferrocarril de Barcelona. Pero el viajero que en vez del tren ascendente tome el descendente, no parará en la capital de Aragón, sino en la de Cataluña, salvo el caso probable de que algún alma caritativa le proporcione alojamiento y asistencia en San Baudilio de Llobregat.

PEQUEÑECES

Más de un mes lleva el libro del P. Coloma siendo asunto de disputa y hasta materia de escándalo.

Las ediciones de *Pequeñeces* se agotan con rapidez nada común en España, y á medida del éxito van creciendo en exageración las opiniones contrarias acerca de su mérito literario y de su importancia moral. Para unos es el P. Coloma el primer novelista de nuestro tiempo. Para otros, el P. Coloma es, cuando más, una medianía, y su libro apenas merece figurar en el número de las obras literarias.

Si hemos de buscar la verdad entre esas dos opiniones extremas y extremadas, conviene ante todo distinguir los dos conceptos en que el autor se nos presenta. El P. Coloma es un narrador y un moralista: su obra ha de considerarse como una novela y como un catecismo, y aunque el valor total del libro haya de ser la suma ó diferencia de los valores parciales en ambos extremos, el método y

la buena fe requieren que al aquilatar el mérito del novelista prescindamos de toda preocupación moral, y al medir el alcance del catequista dejemos á un lado toda doctrina literaria.

I

Empecemos por el novelista.

El P. Coloma no es un apóstol ni siquiera un sectario de «el arte por el arte». Su obra, si no va encaminada á sostener una tesis, tiene á lo menos una intención moral francamente declarada en el prólogo y claramente patentizada en cada página del libro.

No se le pida, pues, la indiferencia que disfrazada con nombre de imparcialidad constituye un cánon muy principal de la escuela naturalista francesa. Los discípulos de Flaubert echarán de menos aquella impersonalidad que el autor de *Salambó* ponía por primera condición al perfecto novelista. El P. Coloma no sólo muestra indirectamente sus simpatías y antipatías, sino que resueltamente expone su doctrina cuando el caso á su parecer lo requiere. En ello (bueno es recordarlo) no hace más que imitar al padre reconocido del naturalismo moderno, á Balzac.

Rigorosamente hablando, la doctrina literaria de

Flaubert debe ser la norma ordinaria del narrador; eso es lo épico en toda su pureza, por más que ni Homero mismo haya llevado las cosas al extremo de evitar todo juicio hasta en la forma indirecta del epíteto y del calificativo. Pero en la prudente medida que para tales desahogos guarda el P. Coloma, sería injusto condenar al autor de *Pequeñeces*, por aquello mismo que, llevado hasta el derroche, se consiente al autor de *Eugenia Grandet.*

A diferencia de las digresiones de Balzac, las del P. Coloma, cuando otro mérito no tuvieran, se recomendarían por la brevedad: la más larga no deja enfriar la curiosidad despertada por la narración.

Y es que las dotes de narrador constituyen la parte más fuerte del P. Coloma. Aunque su principal propósito haya sido, como afirma, escribir una obra moral, su libro es ante todo una novela en la rigorosa acepción de la palabra, mucho más novela que casi todas cuantas hoy salen á luz con el exclusivo propósito de agradar. Yo, que acabo de leer en dos días sus dos tomos, puedo asegurar que ni por un momento he necesitado esforzar la atención.

La escuela naturalista, en Francia sobre todo, ha ido reduciendo de día en día el interés dramático de la novela hasta anularlo ó poco menos. La descripción y el análisis usurpan, casi por completo el lugar de la narración; y la mayor parte de las no-

velas francesas son meros cuadros de costumbres, extensos, enormes á veces, pero cuadros, no historias: allí se ofrecen muchas cosas á la vista, pero, en conclusión, no sucede nada.

Hoy el interés ha pasado del suceso al *hecho;* el novelista no refiere acontecimientos: observa *fenómenos;* á la aventura ha reemplazado el *experimento;* y el autor, en vez de seguir conmovido las peripecias de una historia, observa impasible los *estadios* de un caso patológico.

Si se cumple la profecía de Zola, pronto serán las novelas verdaderas memorias científicas sin nudo ni desenlace. Risueña esperanza para quien busque en la literatura un rato de solaz.

Una noche (treinta y seis años há) hubo en la calle de Zaragoza una explosión de gas que, comunicando su sacudida al contenido en la tubería completa del alumbrado, dejó á oscuras todas las calles y teatros de Madrid. Al día siguiente el ministerio de Fomento dirigió á la Academia de Ciencias una real orden recomendándole que investigase los medios más á propósito «para hacer incombustible el gas del alumbrado.» Aquella real orden, publicada en la *Gaceta*, valió la cesantía al oficial que la había propuesto y redactado. Hasta ahora, Zola no ha sufrido tal percance: nadie ha echado de ver que, *mutatis mutandis*, su programa es el mismo propuesto á la Academia de Ciencias por

el ministerio de Fomento. Bueno es advertir que el gran escritor no ha llegado á poner en práctica su ingeniosa teoría.

Según los síntomas, el P. Coloma no está por la incombustibilidad del gas. Y en cuanto á eso, con él me entierren. Cada parte de su novela tiene una acción principal, y las cuatro juntas constituyen la historia novelesca de la protagonista, si no desde su primera falta, por lo menos desde su primer crimen hasta su conversión, y un poco más allá. Esa acción abunda en escenas dramáticas, en cuadros animados, en lances imprevistos y en episodios interesantes, casi siempre ligados rigorosamente al asunto principal. Las situaciones cómicas alternan con las trágicas, y aunque las primeras predominan en número, hay entre las segundas alguna que obra el milagro de llegar casi á lo fantástico sin rebasar ni por un momento los límites de lo natural. Todas las escenas que preceden y preparan la muerte de Jacobo (el anónimo del sello, la esquela de la cita, la escena del confesonario, la desaparición del coche) podrían figurar en un buen drama romántico tan legítimamente como en una buena novela realista.

Si al interés de la acción correspondiera la importancia de los caracteres, la obra merecería, sin restricción expresa ni mental, los elogios que le tributan sus más vehementes admiradores. Lo con-

trario sucede por desgracia. En toda la obra no hay un solo estudio psicológico comparable á lo que en ese punto han hecho y suelen hacer todavía los maestros en Inglaterra, en Francia y en España misma.

Tampoco se halla nada que en cuanto á personalidad deje huella parecida á la que imprimen en nuestro recuerdo D. Abundio y el Innominado miss Trotwod y Uriah Heep, Goriot y Rastignac, Emma y Charles Bovary, Sotileza y Muergo, Fortunata y Jacinta, Diego y el P. Manrique.

El único carácter vigoroso de *Pequeñeces* es el de Curra Albornoz, y aun ese deja algo que desear. En ella hay una pasión dominante: la soberbia que la impele á ocupar siempre el lugar más visible sin reparar en los medios ni en las consecuencias de su vanidosa ambición. La soberbia la lleva á emplear en daño de su reputación y de su paz las dotes de sagacidad y constancia que debe á la naturaleza. Eso está bien elegido y bien presentado. Pero aun en la conducta de tal personaje hay cosas que no se justifican fácilmente.

Yo por mi parte no he logrado comprender bien las razones de la Albornoz para rechazar el cargo palaciego solicitado con tanto ahinco. El temor de verse abandonada por sus secuaces resulta pueril en quien tan á fondo debe conocerlos. El recelo de hallarse algún día postergada por un cambio dinás-

tico, tampoco me parece digno de su perspicacia. La tolerancia de nuestras costumbres políticas no se presta á tales rigores. Todo el mundo conoce personajes muy respetados que, después de ilustrar los salones de Palacio en tiempo de D. Amadeo, han visto honrados los suyos con la presencia de las personas reales en tiempo de D. Alfonso.

Esa es una de las muchas pequeñeces que el P. Coloma se ha dejado en el tintero.

A pesar de todo, el carácter de Curra es el más sostenido y el más profundo de la obra.

El de Jacobo, que le sigue en importancia como factor de la acción, no llega ni con mucho al de su cómplice, en profundidad ni en consecuencia.

Las aberraciones que lo apartan de su órbita normal son tales, que el mismo autor las reconoce y procura justificarlas cuando, refiriéndose á una de sus anomalías, la deja, según dice, «envuelta en las nubes vagas é indecisas que habrá notado siempre el lector, así en las cosas como en el carácter de este histórico personaje.» (Tomo II, página 275). A pesar de tal paliativo, el descuido de Jacobo, cuando por desidia deja de utilizar las cartas conseguidas á costa de tantos afanes, no tiene para mí más explicación que la dificultad de llegar con otro expediente al trágico desenlace meditado por el autor.

Entre los demás personajes, Diógenes y la Vi-

llasis son indudablemente los más vivos. El tío Frascrito no pasa de ser una caricatura exagerada hasta lo inverosímil. Los demás del acompañamiento, á excepción de Butrón, el cual también tiene fisonomía propia, se confunden en un baño común de maledicencia que no permite distinguir á uno de otro.

Suprimid el dedo del Sr. Pulido, las indigestiones de Villamelón, el adjetivo que sirve de muletilla perenne á Leopoldina Pastor, y veréis á qué quedan reducidos.

Nó; no es el retrato el fuerte del P. Coloma: la misma Curra resultaría un poco gris en la galería que puede formarse con algunos personajes de *El escándalo*, *Pepita Jiménez*, *La desheredada*, *Sotileza*, *Los Pazos de Ulloa* y otras, y otras, y otras novelas españolas.

El digno é ingenioso jesuíta, en sus años de vida seglar, debió dedicarse á estudiar las costumbres más bien que los caracteres de los hombres. En su cuadro resultan los retratos inferiores al fondo, por lo menos en cuanto á viveza de colorido.

Desgraciadamente, no me considero competente para juzgar en ese punto la exactitud de su paleta, con perfecto conocimiento de causa. Ni siquiera por autoridad ajena puedo guiarme, porque en tal materia andan muy discordes los pareceres.

Creo, sin embargo... (pero entiéndase bien que mi afirmación se reduce á un mero acto de fe) creo, decía, que algo y aun algos debe haber de verdad en el juicio que de cierta sociedad tiene formado el experto jesuita; y lo creo, primero porque, de tejas abajo, lo malo y lo mediano abundan en todas partes más que lo bueno; después, porque el lujo y la holganza no suelen ser los aguijones más eficaces de la virtud, y últimamente porque la murmuración y el teatro y el circo y la Castellana y el Retiro y el Casino y el Veloz-Club son rendijas bastante más desahogadas que la de Píramo y Tisbe, por donde quien no sea ciego ni sordo puede ver y oir algo de lo que el P. Coloma tiene observado sin duda con más espacio y comodidad. Verdad es que yo llevo mucho tiempo alejado de todo observatorio; pero conviene advertir que mis escasas observaciones datan precisamente de la época elegida por el autor para sus narraciones; y además que, dado el lento curso de toda evolución social, no es de esperar que en quince años haya sufrido España en el orden moral transformaciones radicales, cuyos síntomas, por otra parte, no se descubren hasta ahora. Si por dicha yerro en mi suposición, me alegraré muy de veras; y creo que el P. Coloma será el primero y mayor partícipe de mi alegría.

Sin ser lo que hoy se llama un colorista brillan-

te, dibuja y pinta nuestro autor con viveza suficiente para no aparecer descolorido en la narración.—Dentro del naturalismo francés ha habido á un tiempo dos escuelas distintas en cuanto al empleo del colorido: la de Zola y la de Flaubert; la docente y la... (¿cómo diré yo?) la *indocente*.—Perdónese la palabra, y pronúnciese con cuidado para que no vaya á resultar fallida la distinción. Zola, adoptando y mejorando el procedimiento de Balzac, se engolfa en el detalle hasta el abuso. Flaubert, más sóbrio y al mismo tiempo más brillante, se fija solo en los rasgos característicos á la manera de Víctor Hugo; y eso precisamente da tan singular relieve á sus magistrales pinturas.

El P. Coloma, sin competir en el vigor con uno ni con otro, imita en la sobriedad al autor de *Madame Bovary*, La manifestación de las mantillas, el baile en casa de Butrón, la junta de damas y el oratorio abandonado son cuadros trazados con economía, pero con seguridad de líneas.

El libro está escrito *sans façon:* en el estilo suelto, natural y poco castigado de un hombre de mundo y de talento que redactara sus memorias para uso privado de su familia. Ese descuido, que rara vez frisa en desaliño, será para algunos la tacha principal de la obra; para mí constituye uno de sus principales atractivos.

El P. Coloma no es un maestro como Flaubert

ni un refinado como los hermanos Goncourt. Su forma, aunque menos correcta y más graciosa, tiene mayor semejanza con la llaneza de Zola, cuyas obras debe haber estudiado despacio el ingenioso jesuita. La supresión de nexos, la costumbre de expresar en forma indirecta el pensamiento de los personajes, la soltura con que pasa de la narración al diálogo sin unirlos con los molestos alfileres del «dijo» y el «exclamó,» son rasgos característicos del gran novelista francés.

Así lo imitara en la riqueza y en la corrección gramatical. Su vocabulario es escaso y su sintaxis un tanto arbitraria. Si el difunto marqués de Butrón, tan purista y tan pulcro, resucitara para leer la novela, se moriría otra vez al oir alguna frase que el autor le atribuye sin átomo de malicia.

Todas estas son pequeñeces, convenido; pero, al fin, de *Pequeñeces* hablamos.

Lo que más perjudica al libro es la falta de amor, en el sentido lato y genérito de la palabra. No me refiero á las aventuras amorosas que en otras novelas hacen el gasto, y que aquí, por la índole del asunto, no tenían fácil cabida. Lo que echo de menos es la ternura comunicativa que podría descubrirse alguna vez, aunque sólo fuera en boca de los niños.

El autor, en otro libro, ha reprobado «esos ca»riños grandes y profundos, pero que, desprovistos

»de toda idea sobrenatural, podrían muy bien lla»marse paganos: sentimientos blandos, pegajosos, »sensuales, que no parece sino que salen de la »carne y van á parar á la carne, como si fueran las »moléculas y no los espíritus los que se atrajesen »y amasen».—Yo creo, por mi parte, que el amor, aun en sus manifestaciones más humanas, es algo superior á una atracción de moléculas. Pero creo también que, mientras el alma vive unida con el cuerpo, la supresión absoluta de esa atracción natural convierte al amor en algo tan abstracto que con facilidad deja de ser un sentimiento fecundo y pasa á convertirse en una idea, cuando no en una vana palabra sin eficacia ni sentido.

Pero esto es entrar ya en los dominios de la moral; y eso, artículo aparte merece.

II

Salvo ciertos prejuicios naturales en un hombre de su hábito, el P. Coloma, en cuanto moralista, no desmerece del P. Coloma, en cuanto narrador.

Agudo siempre y á veces profundo en sus observaciones, tiene á menudo pinceladas magistrales. El retrato de Curra las ofrece á docenas; y si resulta un poco descolorido, este defecto se debe

achacar más á la índole del modelo que al pincel del artista. Curra es un personaje pálido por naturaleza: sus acciones tienen más fondo que realce; sus pasiones encierran más malicia que calor; su alma, como su rostro, sólo presenta una masa lívida constelada de pecas.

Si de la figura culminante pasamos al grupo social elegido por el autor como objeto de estudio, no resulta menos patente su perspicacia: desde el primer tiro se va derecho al blanco. Los defectos, las ridiculeces, los vicios que señala y reprueba son, con honrosas excepciones, los más característicos, ya que no los más comunes, en esa clase de nuestra sociedad: la corrupción de buen tono, la devoción de mera fórmula, la indiferencia moral, la tolerancia extremada hasta la complicidad, la depravación por contagio, el trato franco en la forma y solapado en el fondo, las competencias de lujo, las rivalidades de escándalo, la envidia sin freno, la difamación sin piedad, el refinamiento del boato reemplazando á la delicadeza del gusto, la carencia total de principios sólidos, de ideas claras, de creencias firmes y de virtudes austeras, eso es lo que pinta, eso lo que condena, eso lo que fustiga nuestro autor, unas veces con el látigo de la sátira y otras con el azote del castigo providencial.

Sus principios de moral privada (no hay para qué decirlo) están generalmente á salvo de la cen-

sura más suspicaz: son los de todo hombre honrado, los de toda persona decente. Además, casi siempre los aplica con justicia y sin miramientos. La hipocresía religiosa le halla tan inexorable como la corrupción doméstica. El caso merece señalarse, aunque sea sólo á título de novedad.

Preciso es confesar, sin embargo, que á veces su rigor se modera ante ciertos actos de devoción maquinal, con tal que no sea fingida. En cambio, se muestra inexorable con quien de ese requisito carece. La fe confusa que, sofocada por la crápula, guardan en el fondo del alma Diógenes y Curra Albornoz, parece ser á los ojos del P. Coloma, si no una circunstancia atenuante de su conducta, un eficaz contrapeso de su responsabilidad total. En la cuenta corriente que á cada uno lleva, esa partida figura en el *Haber:* yo, con perdón del respetable moralista, la llevo resueltamente al *Debe;* porque, en buenos principios de justicia, la ignorancia se ha de contar en el número de las circunstancias atenuantes, y siempre será menos grave desconocer la autoridad de un precepto que, reconocida, violarlo. Por eso, los escrúpulos de Curra ante el sacrilegio, y las reverencias de Diógenes ante los santos me parecen más irritantes que el mismo desenfreno cerril de Sabadell, falto al fin de toda creencia y desprovisto de toda inspiración religiosa. *Vocavi, et renuisti,* dice á Jacobo la voz de

la penitencia desde el tenebroso confesonario del Carmen; pero ese llamamiento resulta un poco tardío y más que un poco sibilino. Como efecto dramático, es admirable para el lector creyente y letrado: como aviso espiritual, me parece demasiado indirecto y demasiado obscuro para un alma tan mal preparada como la de Jacobo, que empieza por no creer en Dios y acaba por no saber latín.

Bajo cierto concepto, aunque en tamaño microscópico, en forma grotesca y con variantes esenciales, Jacobo y Diógenes traen á mi memoria dos tipos de los más populares que han producido las literaturas modernas: Fausto y D. Juan; el gran escéptico y el gran libertino; el gran violador de misterios y el gran burlador de mujeres.

Las antiguas leyendas y los dramas que de ellas inmediatamente nacieron en Inglaterra y en España castigaban con pena eterna los extravíos de Fausto y de D. Juan: otras tendencias religiosas, que ahora no me toca examinar, han hecho á la poesía intentar en nuestro tiempo la redención de ambos pecadores.

El P. Coloma condena á Jacobo (y, habiendo infierno, no puede estar mejor condenado); pero redime á Diógenes y á Curra, y algo es algo. Aunque en ese género de obras piadosas el teatro se haya anticipado á la novela, siempre es hermoso encontrar en la obra de un jesuíta ese síntoma de

la dulzura que, á falta de otros méritos, es imposible negar á nuestras costumbres actuales. Alguien dirá (y dirá bien) que la Iglesia, sin aguardar los ejemplos del mundo, ha predicado y practicado siempre la misericordia en nombre de Dios; y aun pudiera añadir que del cristianismo procede esa dulzura de afectos cada día más patente en nuestras sociedades modernas. Todo eso es innegable; pero aun así, innegable es también que ni Marlowe en la Inglaterra de Isabel I, ni el maestro Tellez (ó quien sea) en la España de Felipe IV se decidieron á salvar el estrecho franqueado al fin tan bravamente por Goethe, por Zorrilla y por el P. Coloma. Para meterse en tales navegaciones es preciso consultar el cariz del tiempo, y entonces los vientos soplaban de otro cuadrante que ahora.

En verdad, la misericordia del P. Coloma se parece más á la de Calderón que á la de Goethe y Zorrilla. Diógenes, con su decimita pedestre y sus tres avemarías maquinalmente rezadas, recuerda, un poco en bufo, al protagonista de *La devoción de la Cruz*. Pero ello es que se salva, y ante ese resultado esencial, no conviene andar reparando en pelillos. Un rasgo común hay, sin embargo, en las tres obras: la eficaz intercesión del bueno en favor del malo; hermosísimo ejemplo de lo que puede el amor en todas sus manifestaciones cuando es tan puro y tan santo como el de Margarita á Fausto,

el de doña Inés á D. Juan, el de Lilí á su madre y el del P. Matheu á su extraviado discípulo de otros tiempos.

No sería completo el examen de *Pequeñeces*, si después de estudiar sus doctrinas no se hablara algo de los arbitrios ideados por el moralista contra la corrupción denunciada y retratada en su obra.

Los remedios del P. Coloma son los usuales contra toda epidemia contagiosa: aislamiento y fumigación.

El aislamiento lo aplica en la novela la marquesa de Villasis «quedándose en casa para las señoras honradas y los caballeros decentes»; es decir, excluyendo de sus reuniones todo elemento indigno de figurar en ellas. Ese método, de difícil aplicación, no carece, sin embargo, de antecedentes entre nosotros: cuarenta años ha lo practicaba (aunque sin éxito) el célebre Mr. Chuleta en su salón subterráneo (Colmillo, 5, sótano) donde á dos reales por cabeza podía ejercitar sus facultades coreográficas toda la juventud más selecta de Madrid «á excepción de las señoras con cesta y de los caballeros con manta.» Por desgracia, al cabo de medio siglo no se han visto aún los resultados de aquella severa exclusión: la cesta y la manta siguen su camino por el mundo, aunque sin bailar—á lo menos bajo techado.

Hablando formalmente, el sistema de la Villasis

me parece casi inaplicable en todas las clases sociales y mucho más en la aristocracia, donde los lazos de parentesco son tantos que cada exclusión forzosa traería por consecuencia innumerables separaciones voluntarias.

En cuanto á la fumigación, ocioso es decir que nuestro autor la encomienda á sus hermanos los reverendos padres de la Compañía.

No repruebo, ni mucho menos, ese arbitrio, siendo voluntario, como no podría menos de ser; pero es lástima que la novela no deje más persuadido de su eficacia el ánimo del piadoso lector. Un instituto como la Sociedad de Jesús tiene tres caminos principales para influir en las costumbres: la educación, el consejo y la predicación. Ahora bien, tales como el P. Coloma los presenta en acción, ninguno de los tres me deja convencido. Los consejos, sobradamente fríos, del P. Cifuentes, que no intenta siquiera influir en Jacobo, sólo sirven para ahondar el abismo que separa á los marqueses de Sabadell. La predicación que lleva el arrepentimiento al corazón de la Curra, me parece, hablando con franqueza, poca batería para tanta brecha, sobre todo si se considera que los admirables sermones de Bossuet no consiguieron obrar tales milagros en personas más creyentes y no más corrompidas que la heroina del P. Coloma. Por último, la educación tampoco sale muy bien parada,

cuando no logra corregir la pigricia de Tapon, ni aplacar el odio de Paquito, ni cortar siquiera la correspondencia con que un colegial de catorce años turba el ánimo de una colegiala de doce, reclusos ámbos á cien leguas de distancia. Francamente, para llegar á la inmolación de un niño inocente por mano de otro niño rencoroso, excusado es someterlos á la vigilante autoridad de un prefecto jesuíta.

Además, si en alguna clase de nuestra sociedad pueden verse los resultados de la educación clerical, esa es precisamente la retratada con tan negros colores por el P. Coloma. Yo querría saber en qué escuela de librepensadores había granjeado Curra su absoluto desprecio de toda ley moral, y en qué logia masónica había aprendido el marqués de Butron su sistema de «barrer para dentro» en la oposición y «para afuera» en el gobierno. El génesis de esos caracteres (y aun el de otros varios) llenaría el hueco más obscuro que encuentro en el libro de nuestro insigne novelista.—Sólo se nos dice que Villamelón se crió en el seno de su religiosa familia, y que Diógenes se formó en el Seminario de Nobles, dirigido, como todo el mundo sabe, por la venerable Sociedad de Jesús. Poco más ó menos, otro tanto sucedería con los demás.

Esto me hace sospechar que, ahondando un poco, no sería imposible hallar donde menos se

piensa la causa originaria del *hedor* denunciado por el P. Coloma, cuando toma por texto las palabras de Hamlet.

Hay en lengua castellana (ó poco menos) un soneto más notable por la originalidad de la idea que por la elegancia de la forma. En él, un muerto entrado en días se queja de cierto olorcillo nauseabundo cuya procedencia procura en vano averiguar formulando al efecto diversas hipótesis más ó menos plausibles, hasta que, al cabo de trece versos infructuosos, exclama con sinceridad digna de mejor estro:

«¡Si soy yo, que me encuentro putrefacto!»

No lo digo por el dignísimo autor de la novela; no lo digo tampoco por el respetable instituto religioso á que pertenece; no lo digo siquiera por el clero católico en general; pero bien podría suceder que una parte á lo menos de la clerecía española, después de buscar lealmente el origen del tufo percibido por el P. Coloma, tuviera que resumir sus investigaciones con el último endecasílabo del soneto.

Si, dejando á un lado los errores de hecho y de apreciación que contienen las escasas palabras consagradas por el autor á la historia propiamente dicha de nuestros tiempos, pasamos á formar el balance de los elementos obtenidos en este somero análisis, tendremos que llevar al *Activo* una fábula

interesante compuesta con tino y narrada con rapidez; un carácter complicadísimo estudiado con singular perspicacia y presentado con la energía posible dentro de sus condiciones peculiares; un estudio de costumbres hecho con abundancia de datos y con seguridad de juicio: todo ello animado por un estilo suelto, pintoresco y original. En el *Pasivo* habrá que poner cierta sequedad de afectos, más imputable acaso al asunto que al novelista; cierta falta de verosimilitud lógica en uno de los principales personajes; cierta superficialidad en los rasgos característicos de algunas figuras secundarias; cierta estrechez de criterio en algunos juicios inspirados por el espíritu de escuela y de partido, y finalmente, ciertos descuídos de lenguaje que á veces deslucen las prendas más recomendables del estilo.

Ahora, sumando y restando, hallaremos á favor de nuestro novelista un saldo que pone desde hoy entre las primeras firmas de nuestra plaza literaria la de la casa Coloma y Compañía (de Jesús).

De seguro, esta liquidación no ha de dejar satisfechos á los apologistas ni á los detractores de nuestro autor; pero los números no se prestan á caprichos, y en buena contabilidad las pasiones personales no pasan de ser ceros á la izquierda que entorpecen un momento el cálculo abultando los guarismos sin aumentar los valores.

Por eso mismo, ya puesto á borrar cifras embarazosas, no he de pasar en silencio un punto ajeno por completo al mérito de la obra, y sólo referente á la persona de su respetable autor.

Algunos han extremado el rigor de sus censuras hasta reprobar con fuertes calificativos la conducta del P. Coloma en cuanto novelista: unos juzgan indecoroso que un sacerdote refiera escenas de corrupción en vez de presentar ejemplos de virtud; otros consideran indigno que saque á la vergüenza los vicios de una sociedad cuyos salones ha frecuentado; algunos, en fin, llegan hasta calificar de sacrilegio la revelación de confidencias que gratuitamente suponen arrancadas al terror en el inviolable secreto del confesonario.

Con la mano sobre el corazón declaro que por ninguno de esos flancos encuentro vulnerable la persona del ilustre novelista.

En cuanto al primer cargo, si fuera peligroso escándalo la pública reprobación de los vicios, ¿qué haríamos con las nueve décimas partes de los libros piadosos, empezando por la *Biblia* y acabando por la *Guía de pecadores?*

En cuanto á lo segundo, inútil es decir que la pintura de las enfermedades sociales supone su previo conocimiento; y ¿cómo se han de conocer si no se han visto? y ¿cómo se han de ver si no se frecuenta la sociedad que las padece? A nadie se le

había ocurrido hasta hoy ese peregrino escrúpulo de monja. Todo cuanto de la aristocracia española dice con nombres imaginarios el P. Coloma es obra de araña si se pone frente á lo que, con nombres propios, refiere de la nobleza francesa el duque de Saint-Simon. A no ser por ese y otros aristócratas bien enterados, ¿cómo conoceríamos lo que fué la aristocracia francesa en tiempo de Luis XIV? Sin salir de nuestra casa, los grandes pintores de galanes pendencieros y de damas livianas fueron Lope, Mira de Mescua, Montalván, Tirso, Calderón, Moreto:—todos sacerdotes y casi todos cortesanos.—Si se recusa á los testigos de vista, ¿en qué testimonios vamos á fundar la novela y la historia?

En cuanto á la supuesta violación del secreto sacramental... ¡Oh! esa palabra resultaría demasiado fuerte aun en el supuesto de que todo lo dicho por el respetable jesuíta fuera fruto de conocimientos adquiridos en el tribunal de la penitencia. ¿En qué otra parte adquirieron los suyos varones tan ejemplares y tan retraídos desde la niñez, como San Bernardo, el maestro Juan de Ávila, y el venerable Fray Luis de Granada? Y eso ¿les impidió, por ventura, presentar los vicios á la execración de todo el mundo? Lo que manda callar la Iglesia no es el pecado, sino el nombre del pecador, y en ese punto, nada hay que echar en cara al severo novelista.

Si su libro es objeto de escándalo, no se impute el hecho á indiscreción del sacerdote, sino á temeraria suspicacia del público.

Además, la justificación del P. Coloma en esa materia no necesita fundarse en *peros* ni *distingos*. Para conocer todas las miserias denunciadas por el digno jesuíta no hay que encerrarse en el rincón de una iglesia entre cuatro tablas agujereadas. Más noticias escandalosas se adquieren, sin preguntar, en dos horas de casino que en diez de confesonario. Para conocer al dedillo la vida y milagros de Curra, no necesita el P. Cifuentes ser su director espiritual. ¿Qué secreto podría descubrirle la Albornoz que de antemano no tuvieran sabido y publicado Paco Velez, Isabel Mazacan y la duquesa de Bara? Nó: nada de lo que nos cuenta el P. Coloma es noticia fresca para nadie; y sería pretensión peregrina que, por el mero hecho de vestir sotana, tuviera un hombre que guardar bajo siete llaves el secreto de Polichinela.

EL CASON DEL RETIRO

I

Aventurado sería decir si el carácter dominante del trabajo intelectual en nuestro siglo es el análisis ó la síntesis.

No cabe dudar que al análisis se debe el inmenso desarrollo que hoy alcanzan las ciencias experimentales; pero quizá nunca se ha elevado la inteligencia á concepciones sintéticas tan amplias como en el siglo de Laplace, de Cuvier, de Hegel y de Spencer.

Por una parte, la observación metódica, minuciosa y tenaz aumenta cada día el caudal de los conocimientos positivos; por otra, la generalización ordena, clasifica y aglomera en grupos cada vez más extensos la multitud de los datos adquiridos, y sometiendo á examen comparativo los tesoros de las varias ciencias particulares, se esfuerza por hallar, en la resultante de todas las leyes parciales, una ley universal que determine el desarrollo del sér en el espacio y en el tiempo.

En todo se observa ese afán de cotejo, base necesaria de toda legítima generalización; y mientras las exposiciones universales permiten abarcar con una mirada el estado actual de las artes y de la industria en todas las regiones del globo, los museos especiales presentan á la vista la historia de cada ramo intelectual en todos los momentos sucesivos de su evolución.

Esa es quizá la manifestación más espontánea, más inconsciente y más hermosa del espíritu democrático que anima todos los órdenes de actividad en la vida de las sociedades modernas. Gracias á las grandes exhibiciones colectivas del trabajo humano, puede hoy el menos favorecido de la fortuna gozar satisfacciones intelectuales que nunca lograron los mayores potentados de otros tiempos: el último alumno de Artes y Oficios tiene á su disposición en el Prado una galería de pinturas superior á cuanto soñaron León X, Carlos V y Francisco I; y ni Heeren ni Winkelmann ni Lessing consiguieron allegar con su inmensa lectura la suma de conocimientos positivos que, referentes á la historia de la industria y del arte, puede hoy adquirir el estudiante más desheredado en el modesto Museo Arqueológico ó en el naciente Museo de Reproducciones instaurado por el Sr. Cánovas del Castillo.

La importancia de este último es capital para un pueblo donde la magnitud del genio artístico corre

parejas con la depravación del gusto y con el extravío de la enseñanza en materia de arte.

En escultura y pintura, como en letras, la generación presente anda descarriada por dos senderos igualmente lejanos del buen camino.—Unos (aunque pocos en verdad) se emparedan en el estrecho recinto de los cánones académicos, desde donde ni por recreo se atreven á dar un vistazo á la naturaleza; otros (y esos no tienen número) consideran la ignorancia como único medio de llegar á la verdad. Los primeros, después de algunos años empleados en copiar unos cuantos yesos, á veces de ínfima calidad, pasan el resto de la vida falseando el natural para ajustarlo al molde que sus maestros les embutieron en la mollera. Los otros tienen procedimientos más breves y más expeditivos: una caja de colores, una silla de tijera, un caballete portátil, un paraguas de algodón, un hongo de fieltro, unas botas de triple suela... y al campo: á calumniar en nombre de la sinceridad á los olmos de la Moncloa y á los alcornoques del Pardo. Trabajo fácil, mañero y agradable, al menos para quien lo ejecuta: un brochazo á la izquierda, un esponjazo á la derecha, en el fondo un pegote puesto con el cuchillo como manteca en tostada; todo á la buena de Dios, á dé donde dé y á salga lo que saliere; pintura de mera *impresión*, tanto más celebrada cuanto más confusa, que sin fatigar las facultades mentales del artis-

ta (perdónese la expresión) ejercita las del espectador en la interesante tarea de averiguar cuáles son los olmos y cuáles los alcornoques.

En escultura, si bien menos numeroso, no es menos digno de compasión el ejército de los desorientados. Mucho ha progresado en estos últimos tiempos la técnica de ese arte: los estatuarios, por regla general, estudian anatomía, y aun se dan casos de llegar á saberla. El más lego de ellos podría explicar á muchos pintores premiados (y Dios se lo pagaria en esta vida ó en la otra) cuántos músculos tiene el brazo y cuántas vértebras la espina dorsal. Pero fuera de eso, en cuanto á interpretación de la naturaleza, poco tienen que envidiar los de la brocha á los del pincel, dejando siempre á salvo las honrosas excepciones de uno y otro bando. Entre éstos, como entre aquéllos, unos sudan por reproducir á bulto los detalles menos característicos del modelo, mientras otros se devanan los sesos por simplificarlos sistemáticamente para convertir cada homoplato en un pupitre, cada cabeza en un poliedro y cada torso en un guardacantón.

Llegadas las cosas á tal extremo, no se ve remedio posible, á no darlo Dios, con ayuda de Fidias.

Si queréis saber lo que es aquel titán de la escultura, entrad conmigo en el Museo de Reproducciones, y dejando para más despacio á los maestros de

segundo orden (que en cualquier otra parte serían de primero) id derechos al centro del salón principal. Allí tenéis á vuestra disposición, en dos filas, todo lo más auténtico que de Fidias se conserva: Deméter y Core, las Parcas, el Hércules... ó lo que sean; que en esto de los nombres andan los anticuarios tan medrados como nuestros artistas en lo del dibujo. Nadie sabe á punto fijo qué personajes representan aquellas soberbias estatuas mutiladas. El Partenón, en cuyos frontones campeaban, después de pasar once siglos transformado en iglesia, fué mezquita durante otros cuatro, sufriendo en ese tiempo innumerables lesiones, ya perforado por los cristianos, ya revocado por los musulmanes, ya bombardeado por la barbarie de los venecianos, ya despojado por el patriotismo salvaje de los ingleses.

«El asunto del frontón anterior—dice Pausanias—es el nacimiento de Minerva, y el del frontón opuesto la contienda de Neptuno y Minerva disputándose el Atica.»—A eso se reducen los datos legados á la erudición moderna por la literatura antigua con respecto á las obras más admirables de la estatuaria griega.

De las más admirables entre las salvadas, se entiende; que entre las perdidas hubo dos por lo menos más famosas, y aun acaso más perfectas, en opinión de muchos sabios y de algunos artistas. Tal

dictamen no ha de parecer aventurado si se considera que mientras las dos composiciones magistrales de ambos frontones sólo merecieron á la locuacidad de los griegos la exigua referencia de Pausanias, todo el paganismo se deshizo en elogios del Júpiter adorado en Olimpia y de la Minerva venerada en Atenas. En ello se han apoyado algunos para suponer que esas dos estatuas criselefantinas fueron las únicas obras legítimamente dignas de atribuirse á Fidias.

En cuanto á mí, no participo de semejante opinión: en primer lugar, porque me reconozco incapaz de concebir ni desear cosa más perfecta que el Hércules y las Parcas; después, porque no logran entusiasmarme las reconstrucciones de aquellas obras celebérrimas, emprendidas en nuestro tiempo por artistas de nota, teniendo presentes las indicaciones más auténticas de la numismática helénica y los textos más autorizados de la literatura pagana; y últimamente, porque en vista de tales simulacros he llegado á temer, quizá sin razón bastante, que la inagotable admiración de los griegos por el Júpiter y la Minerva fuese más religiosa que artística: algo, en fin, por el estilo de lo que sucede entre nosotros con el Cristo de San Ginés y con la Virgen de la Paloma, en cuya comparación nada suponen para las almas piadosas todos los Cristos de Salcillo y todas las Vírgenes de Rafael.

Sea como fuere, perdidas aquellas obras, los fragmentos arrancados á los dos frontones del Partenón, constituyen hoy la mayor maravilla del arte en Grecia y de la estatuaria en el mundo.

Algunos de los que se resignan á reconocer en ellos el trabajo de Fidias, reducen sin embargo su obra á los restos del frontón oriental, atribuyendo el occidental al cincel de Alcamenes. Grande hubo de ser el mérito de ese insigne colaborador, cuando la crítica necesita echar mano de las sutilezas más quebradizas para establecer diferencias, siempre aventuradas, entre sus obras y las de Fidias. Suponiendo fundadas tales conjeturas, sería punto menos que imposible establecer entre ambos diferencias esenciales de estilo ni de talento. Si no existieran los restos del Hércules, los del Cefiso serían el milagro sumo del arte escultórico. En el mismo frontón oriental, atribuído de común consentimiento á Fidias, hay algo (la Iris, por ejemplo), notoriamente inferior á ese maravilloso fragmento. Como los textos antiguos no autorizan á resolver terminantemente la cuestión, me inclino á creer que en ambos frentes del edificio puso mano el gran maestro, ayudado de sus colaboradores, entre los cuales Alcamenes descollaría como Julio Romano entre los discípulos de Rafael. Si llegase á quedar probado que el frontón occidental es obra exclusiva de Alcamenes, el caso resultaría inverosímil por extraordina-

rio: entonces, el arte griego, como el Parnaso, tendría dos cumbres.

Y á fe que descollar sobre tantas y tales eminencias como ilustraron la estatuaria helénica no es milagro para duplicado. Entre los artistas posteriores á Fidias los hay de tal excelencia que, á su lado, los maestros más ilustres de la escultura moderna resultan, si no menores en magnitud, por lo menos inferiores en perfección. El mismo Miguel Angel solo compite con ellos por la fuerza del genio, sin igualarlos en la pureza del gusto ni en la perfección del trabajo. Entre el *Moisés* de Miguel Angel y el *Hermes* de Praxiteles, hay una diferencia análoga á la que media entre el *Macbeth* de Shakespeare y la *Ifigenia* de Eurípides. Pero (¡cosa increible si no estuviese á la vista!) entre el *Hermes* de Praxiteles y el *Hércules* de Fidias aún es mayor la distancia que entre la *Ifigenia* de Eurípides y el *Edipo* de Sófocles.

Un insigne artista amigo mío, admirador ferviente de Miguel Angel, pero idólatra incondicional de Fidias, después de poner en las nubes al coloso florentino, acaba siempre por exclamar: «Todo eso es verdad, pero comparado con Fidias, es un indio bravo.»

Sin asentir en público á lo que mi amigo, con toda su indiscutible competencia, reserva para el secreto de nuestra mutua confianza, no puedo me-

nos de reconocer el fondo de verdad que encierra esa hiperbólica manifestación de su entusiasmo.

Como de seguro este asentimiento, aunque lleno de salvedades, ha de escandalizar al lector, procuraré disipar sus escrúpulos ante las obras del gran escultor griego, y así verá que en su comparación el titán florentino, sin perder un punto de su grandeza, aún necesitaría esfuerzo no mediano para llegar á la olímpica serenidad del coloso ateniense.

II

Rara vez anda junta la fuerza con la moderación; y en arte, como en todo, los más poderosos suelen ser los que más abusan de su poder. No hablemos de aquellos que, faltos de la educación conveniente, caminan sin más guía que su propia inspiración. Goya es quizá, en ese punto, el ejemplo más notable, pero no el único, por desgracia: con más instrucción artística y con soberbia menos montaraz, se extravió Rubens muy de ordinario por el predominio que en su alma tenía la imaginación sobre el gusto.

Superior en numen y en saber á todos los modernos, el mismo Miguel Angel cayó más de una vez arrebatado por el impulso de su propia fuerza; y si en el techo de la Sixtina llegó desde el primer paso á la cumbre de la pintura, en el Juicio final traspasó con frecuencia la línea invisible que separa lo sublime de lo monstruoso. Hasta sus esculturas más justamente celebradas, como el Moisés y la Noche,

ofrecen algo excesivo en las formas y algo violento en las actitudes. El esfuerzo del artista resulta patente, y hasta sus grandes conocimientos redundan en daño del efecto estético, por el afán de lucirlos en aquel modelado más científico que natural.

Ese desbordamiento de la imaginación es achaque común á casi todos los genios modernos: Dante, Shakespeare, Calderón y Víctor Hugo, como Tintoreto, Ribera y Delacroix van de ordinario más allá de donde cómodamente puede seguirlos el público. Entre los colosos, quizá Rafael es el único de cuyas manos suele salir incólume la belleza en los mayores arrebatos de la inspiración.

El concurso de muchas circunstancias preservó de tales excesos á los artistas de la antigua Grecia: clima, suelo, historia, instituciones, costumbres, todo ayudó allí al equilibrio de facultades peculiar de aquella raza privilegiada, y á la perfecta armonía que campea tanto en su poesía como en su escultura, tanto en su arquitectura como en su elocuencia. La benignidad del cielo les daba la salud; la escasez de la tierra les imponía la sobriedad; la existencia de la esclavitud los eximía del trabajo manual; la frecuencia de las guerras, avezándolos al peligro, les infundía la serenidad del ánimo; las armas entonces conocidas los obligaba á practicar todos los ejercicios convenientes para luchar con ventaja cuerpo á cuerpo, y el gim-

nasio, acostumbrándolos á la desnudez, los familiarizaba con las formas más robustas y con las actitudes más bellas del organismo humano.

Las costumbres públicas les imprimían el carácter de serenidad y de parsimonia que reinaba en todas las esferas de la vida social. En Atenas, los negocios de Estado, tratados ante el pueblo, por el pueblo se resolvían; y eso exigía emplear en las deliberaciones políticas las ideas más claras, el lenguaje más sencillo y los recursos más directos de la elocuencia.

Por último, hasta la religión contribuía con sus mitos á mantener el espíritu griego en la esfera de los sentimientos más comunes de la vida: allí los dioses, animados de todas las pasiones humanas, no llevaban á los hombres más ventajas que la fuerza y la inmortalidad.

Con tales antecedentes no es de extrañar que el pueblo griego aspirase al perfecto equilibrio de todos los elementos constitutivos de nuestro sér, y por consiguiente á la belleza y robustez del cuerpo.

Y—dígase en contrario cuanto se quiera—ese ideal, aunque no realice por completo el nuestro, debe entrar en él como parte muy esencial. En vano se pondera la preferencia concedida hoy á otro género de cualidades. Cierto es que en los siglos medios, la exaltación mística y la aspereza monás-

tica, dando al espíritu preponderancia excesiva sobre las exigencias más inocentes de la carne, empobrecieron y desfiguraron el organismo humano. Cierto también que en los tiempos modernos tienden á resultados equivalentes (¡y sin la excusa de la piedad!) los excesos de la especulación filosófica y las exigencias del trabajo mecánico, exageradas por el creciente desarrollo de la concurrencia industrial. Pero no, por ciertos, dejan tales hechos de constituir un estado anómalo y violento, cuyos resultados conviene remediar, si no queremos ver aniquilada nuestra raza y perdidos los frutos de nuestra civilización.

Afortunadamente, los consejos de la ciencia se hallan de acuerdo, en ese punto, con las sugestiones más vulgares del sentido común. Ni antes ni ahora ni nunca ha estado ni puede estar reñida la salud del cuerpo con la del alma. Miguel Angel, Tiziano, Calderón, Voltaire, Kant, Gœthe, Chateaubriand, Quintana, Manzoni y Víctor Hugo murieron más que octogenarios, en la plenitud de su inteligencia y de su gloria; Cisneros, Metternich, Palmerston y Bismarck no han necesitado para servir á su patria perecer en la flor de la edad extenuados por los afanes de la vida política; la gallardía de la persona no impidió al duque de Rivas ser poeta insigne al mismo tiempo que garrochista consumado; y—para citar ejemplos vivos—me parece que ni Federico

Rubio ni Segismundo Moret deben á la raquitis el vigoroso desarrollo de sus facultades mentales.

Tiempo es ya de arrinconar añejas preocupaciones: la fuerza no está reñida con el talento; la conservación de la salud, lejos de ser pecado, es deber impuesto por la moral y prescrito por la religión; y hasta los hijos de San Ignacio, en sus establecimientos de enseñanza láica, cuidan hoy de la educación física tanto por lo menos como de la cultura intelectual. No han pasado en balde mil años desde que San Bernardo fundaba monasterios en lugares insalubres para abrir á sus monjes el camino del cielo por la puerta de la enfermería.

Fundación benéfica sería el Museo de Reproducciones, aunque sólo sirviera para infundirnos afición al desarrollo armónico de los elementos que integran nuestro sér.

Pero el gran servicio directo que de él debe esperarse es encarrilar por el camino de la perfección á nuestros escultores, y sobre todo (aunque parezca paradoja) á nuestros pintores, más faltos de estudios serios que sus colegas los estatuarios.

Sin auxilio de teléfono estoy oyendo, por anticipado, las objecciones que la pereza, gran maestra de argucias, ha de inspirar á varios de mis apreciables lectores. Si el arte griego, dirán, fué resultado de circunstancias que hoy no existen para nosotros, ¿cómo se nos pide la repetición de lo que,

dos mil años há, hicieron los hombres de otra raza, bajo la acción de otro clima y bajo el influjo de otra civilización?

La respuesta es obvia, aun dentro del determinismo más rigoroso, siempre que se admita como dato un elemento innegable: la actividad humana. El hombre no es una masa inerte entregada sin resistencia á la acción de fuerzas extrañas; es una fuerza que actúa bajo el influjo de otras fuerzas: por consiguiente, sus actos no son meros efectos de potencias externas, sino resultantes de un sistema en cuya composición entra la energía humana, siempre como parte integrante y casi siempre como elemento principal. Además, entre los mismos agentes exteriores ocupa lugar muy importante la educación. Esa es la que más influyó en Grecia; y esa es la que urge modificar en España.

El influjo de la educación es tan innegable como la virtualidad del genio. Antes que el ejemplo de los venecianos despertara nuestras dotes de coloristas, la enseñanza de los florentinos había ilustrado nuestras aptitudes de dibujantes. Primero que Navarrete remedase la brillantez de Tiziano, y mucho antes que Velázquez sobrepujase la sobriedad del Greco, habíamos tenido en Berruguete un valiente discípulo de Miguel Angel, en Juanes un aprovechado alumno de Rafael, y en Alonso Sanchez Coello un digno rival de Antonio Moro. En nuestro

siglo, hemos tenido y tenemos aún por dicha una verdadera dinastía de artistas, tan varios por el estilo de sus obras como iguales por la fuerza de su talento: en tres generaciones ha visto España al fundador seguir con acierto las huellas de David, á su hijo rivalizar en elegancia con Winteralter y á su nieto competir en realismo y superar en gusto á casi todos los modernistas más *fin de siècle.*

Eso en cuanto á la influencia del estúdio.

En cuanto á la virtualidad personal, baste recordar que en pocos años salieron de una misma escuela Germán Hernández y Eduardo Rosales.

Esperemos, pues, que el Museo de Reproducciones influya con provecho de las artes, así en nuestros pintores como en nuestros estatuarios, encauzando sus trabajos sin daño de sus inclinaciones personales.

Porque (entiéndase bien) lo que se ha de buscar allí no es la imitación servil, sino el estudio inteligente. La antigüedad se ha de estudiar como la estudiaban Goethe y Ingres. Nada más distinto de los griegos que sus imitadores modernos: Meléndez, Canova y Alfieri se parecen á Píndaro, á Praxiteles y á Sófocles, como las cariátides del Banco á las del Erectèion. A los griegos se les ha de tomar como ejemplo, no como patrón; lo que se ha de buscar al estudiarlos no es la reproducción de sus asuntos, sino el gran sentido con que interpretaron la verdad

natural, depurando el modelo sin empobrecerlo y engrandeciéndolo sin desfigurarlo.

El Museo de Reproducciones, aunque todavía incompleto, da para ese estudio materia larga y nueva entre nosotros. En cincuenta años se ha perfeccionado el gusto, y los dechados que antes servían de canon en las academias han visto decaer su crédito de día en día. El Laocoonte y el Apolo del Belvedere, considerados como tipos insuperables en tiempo de Winkelmann y Lessing, sin perder nada de su mérito efectivo resultan hoy amanerados junto á la Venus de Milo y al Apoxiómeno de Lisipo; y esos, á su vez, se achican y encogen junto al Hércules y á las Parcas de Fidias. Fidias es el maestro: la grandiosa belleza de sus estatuas mutiladas ocupa el punto céntrico y culminante entre la robustez un poco pesada de Policleto y la gracia tal vez un tanto afeminada de Praxiteles.

Fijáos en la que ocupó el ángulo del Sur en el frontón oriental del Partenón.—¿Es Hércules? ¿Es Teseo?—Poco importa: es un atleta; mejor dicho, es el atleta ideal: la encarnación de la fuerza segura de su poder. ¡Qué vigor y qué serenidad! Pero sobre todo ¡qué unidad en el conjunto! ¡Qué correlación, qué armonía, qué trabazón, qué continuidad entre todos los elementos de aquel organismo viviente! A la robustez del cuello corresponde la amplitud del tórax y el desarrollo de los miembros; en el

pecho, en la espalda, en los hombros, en las caderas no hay un músculo que desmerezca de los demás; los brazos, aunque mutilados, justifican el desastre de Anteo; los tendones de ambas piernas, más imponentes por la energía que por el volumen, desafían en agilidad al león de Nemea; y en todo aquel cuerpo, membrudo y nervioso á un tiempo, se descubre la circulación de la vida y se manifiesta la confianza del héroe seguro de su fuerza, de su valor y de su indestructible inmortalidad.

De él se puede repetir con más razón lo que Cicerón decía de Pompeyo: «Alacribus saltu, velocibus cursu, fortissimis vecte certabat.»

Esa misma compenetración de la idea y de la realidad avalora, en varios grados y en distintos géneros, todas las obras de la escultura griega, pertenecientes á los dos siglos trascurridos desde que Mirón contraía, en un esfuerzo tan poderoso como natural, la enjuta musculatura del Discóbolo, hasta los días en que el arte, próximo á la pendiente de la decadencia, recobraba por un momento su antigua virilidad para infundir vida y movimiento á la soberbia Victoria naval de Samotracia.

Casi todas las mejores producciones de esos dos siglos figuran ya en nuestro Museo de Reproducciones, juntamente con otras anteriores y posteriores, de menos mérito artístico, pero de innegable importancia para la historia de la escultura antigua.

El local primitivo va resultando ya estrecho para el propósito concebido; y bien puede asegurarse que los pabellones en construcción no bastarán á contener una colección que, de no ser completa, no justificaría el nombre de Museo. Contando con ello, habría sido de desear que el Estado se reservara terreno bastante para ensanchar paulatinamente el edificio.

Decretada estaba ya su demolición, años há, cuando en vísperas de procederse al derribo, un eminente artista representó al Sr. Cánovas la conveniencia de salvar aquella reliquia del Buen Retiro, por conservar en su techo la obra maestra de Lucas Jordán. El presidente del gobierno interpuso su mano entre el monumento y la piqueta, y el arte debió un verdadero servicio á la ilustrada protección del insigne estadista.

Así se cumplió la esperanza que un siglo antes había manifestado Pons, cuando escribía en su *Viaje de España* (tomo VI, p. 129): «Si algún día se pensase en reedificar este palacio del Buen Retiro, es de creer que, bien lejos de que este pedazo de arquitectura, que contiene la obra de Jordán, fuese comprendido en las demoliciones, se pensase cuidadosamente en su conservación, y en hacerle parte de cualquier proyecto; porque sería gran lástima destruirla.»

Redimido el edificio, urgía proveer á la repara-

ción así de la fábrica como de la pintura; porque en ambas habían impreso huellas profundas el tiempo y el abandono.

La restauración del fresco se encomendó muy acertadamente á D. Germán Hernández. Sólo quien haya conocido en su anterior estado aquella soberbia composición comprenderá el milagro de paciencia y habilidad que supone esa verdadera resurrección artística. Lástima es que, puesta mano al trabajo, no se encargase á la del mismo maestro la decoración del muro en la parte inmediatamente inferior á la cornisa. Jordán había representado allí los trabajos de Hércules. Si se hubiera encomendado la repetición del mismo asunto al inteligente maestro encargado de restaurar el techo, es seguro que la pureza de su estilo casi escultórico habría suavizado la transición, ahora un poco brusca, entre la barroca magnificiencia del gran pintor italiano y la sobria sencillez de los incomparables artistas griegos.

Por fortuna (que fortunas son á veces las desgracias) la cubierta exterior, reparada mucho después que la interior decoración, permitió á las lluvias deteriorar de nuevo todo el ángulo sudeste del techo. Reparado al fin el desperfecto arquitectónico, procede remediar el daño artístico. La obra no es larga ni costosa, pero sí necesaria y delicada. Y en caso de emprenderla, ¿quién resiste á la ten-

tación de completar el decorado primitivo? Ese complemento contribuiría de seguro al mayor lucimiento del techo; porque, francamente, hoy por hoy los relieves contemporáneos de Pericles el Olímpico no son buena vecindad para la pintura coetánea de Carlos II el Hechizado.

EMILIO FERRARI

POEMAS VULGARES

Aquí, donde hasta los menos fecundos escribimos más de lo conveniente, representa Ferrari una honrosa excepción de la regla general. Sus obras completas apenas darían materia para un tomo de cortas dimensiones.

Afortunadamente, los versos y los diamantes no se aprecian por el número, sino por el peso; y así Ferrari, á pesar de su corto equipaje literario, figura en el número de nuestros poetas más distinguidos.

Su escaso repertorio, casi todo en forma narrativa, tiene, sin embargo, cierta variedad que difícilmente se hallaría en otros más numerosos: *Pedro Abelardo* recuerda la entonación grave y solemne de Núnez de Arce; *Dos cetros y dos almas*, con más fluidez en la versificación, se acerca por la verdad del colorido á ciertos romances del duque de Rivas; los dos fragmentos pertenecientes á *La muerte de*

Hipatia traen á la memoria la abundancia de pormenores y la brillantez de tono que caracterizan á Leconte de Lisle, y las dos narraciones que constituyen la primera serie de los *Poemas vulgares* no infunden el temor de que la colección resulte monótona por el fondo ni por la forma.

Excusado es decir que esa variedad sube de punto cuando, saliendo del género puramente narrativo, entra el autor en los términos de la poesía lírica, donde campa con más desahogo su fantasía. La *Aspiración* es una de las cosas valientes que se han escrito hace tiempo en lengua castellana. Para hallarle parecido en su género hay que acudir á *La Tempestad*, de Zorrilla, á *El Invierno*, de Grilo: en suma, á los mejores dechados de descripción en forma lírica.

Aquí, donde la gente lista suele cazarlas al vuelo (hasta donde no las hay), no faltará quien de lo dicho deduzca que Ferrari es un poeta de aluvión, sin originalidad, sin carácter, sin fisonomía propia. ¡Claro! Siendo *vario*, ¿cómo ha de ser *uno*?—Más varios fueron, sin embargo, Víctor Hugo, Goethe y Lope de Vega;—y, francamente, por más que revuelvo el saco de la memoria, no hallo en toda la literatura moderna otros tres de más bulto ni de más inequívoca personalidad. La originalidad no consiste en no parecerse á nadie ni á nada: Calderón siguió el sistema dramático de Lope; Shakes-

peare tomó de todo el mundo cuanto halló á mano. Pues bien, vengan dos poetas más originales, es decir, menos expuestos á confundirse con otro, sea quien sea.

Volviendo á Ferrari, cualquiera que tenga alma y oído hallará en todas sus obras el mismo temple de espíritu y el mismo timbre de voz, sin otra diferencia que el tono correspondiente en cada caso á la situación moral del poeta conforme á la índole del asunto y al efecto que con él se propone producir.

Su acento, sea cual fuere la materia, siempre es varonil: varonil cuando pinta la travesura de Primavera, el rapazuelo criado *en el arroyo*, como cuando en la titánica agitación del mar atraído por la luna simboliza la eterna *aspiración* del alma á lo ideal y á lo infinito; varonil cuando describe la agonía de una pecadora arrepentida, entre la melancólica tranquilidad otoñal del año moribundo, como cuando pone en la pluma de Eloisa aquella carta candente de amor que viene á recoger entre sus pliegues el último suspiro de Pedro Abelardo.

En el breve prólogo de los dos poemas que ahora publica, declara Ferrari el propósito de no encerrarse exclusivamente en ese género, que por cierto no es nuevo en el mundo ni tampoco en nuestra tierra. Prescindiendo de los ejemplos citados por el mismo Ferrari, fácil sería enriquecer

la lista de sus precedentes con ejemplar tan ilustre como el *Hermann y Dorotea* de Goethe, el cual, aunque en marco más ancho, tambien retrata escenas de la vida ordinaria. Si bien por su tono sencillamente homérico no es enteramente reductible el poema alemán al tipo de los que hoy se escriben en Francia, preciso es reconocer en los de Ferrari menos desemejanza con él que con los de Francisco Coppée, más llanos, más familiares, y para decirlo de una vez, más *vulgares* en el buen sentido que á ese adjetivo atribuye nuestro poeta.

Mayor semejanza podría encontrarse entre la naturalidad del escritor francés y la de algunos romances de nuestro insigne duque de Rivas. Compárese, por ejemplo, *l'Epave* con *El sombrero*; y se verá que adelantándose medio siglo á Coppée y treinta años á Víctor Hugo, había encontrado el autor de *Don Alvaro* en la forma más genuina de la poesía española el modelo que ahora buscamos fuera de casa.

Contemporáneos de los poemas de Coppée son quizá los más antiguos de Campoamor, y acaso también alguno de Núñez de Arce. Pero con diferenciarse tanto en fondo y forma ambos poetas españoles, aun tienen menos parecido con el autor de *La nodriza*. Sin afectar Coppée la frialdad marmórea de que alardea Leconte de Lisle, hay en sus poemas un carácter esencialmente objetivo que no

les deja rasgo de semejanza con el inimitable humorismo lírico de *Los grandes problemas* ó de *Los buenos y los sabios*, aunque en punto á naturalidad y desenfado nada tenga que envidiar nuestro ilustre paisano á nuestro simpático vecino. En cuanto á Núñez de Arce, el tono familiar de *Angelus* y de *La bendición* no guarda la menor analogía con el estilo sostenido y á veces levantado del *Idilio,* de *La Pesca* y de *Maruja.*

En ese tono, entre lírico y épico, están las dos narraciones que componen la primera serie de los *Poemas vulgares*. Lo que distingue á un poeta de otro es que, aun siendo ambos hábiles en narrar y en describir, el autor del *Idilio* da más importancia al relato, y el de *Consummatum* concede más espacio á la descripción.

Ferrari, en efecto, es, ante todo, poeta descriptivo. Pero no temáis que sus descripciones ocupen exclusivamente vuestra atención: en sus cuadros, la decoración sirve siempre de fondo á la figura humana, cuya situación realza, ya por armonía, ya por contraste. De lo segundo da ejemplo *En el arroyo*; de lo primero es buena muestra *Consummatum*. La muerte de una mujer aniquilada por la crápula y arrepentida por el desengaño, no podía tener teatro más adecuado que una alquería abandonada, en los campos de Castilla, marchitos y entristecidos por las primeras ráfagas del otoño.

Ved como pinta el poeta su decoración:

«Reina en su triste majestad octubre.
Ya el campo yermo de aridez se cubre,
Y desolado el bosque se despuebla
Mientras va por recuestos y cañadas
Subiendo en ondulantes marejadas
Para anegar los páramos la niebla.
Desde el aislado torreón, las aves
Al emigrar hacia los climas suaves
Antes que el duro temporal se inicie,
Pasan en negro, silencioso bando,
Que á lo lejos se pierde proyectando
Una mancha de sombra en la planicie.

. . . .

¡Cuán solemne quietud! Es el momento
De íntimo y celestial recogimiento
En que se abisma y reconcentra el mundo,
La corona de rosas de la fiesta
Deshojando en el polvo en que recuesta
Su helada frente el año moribundo.

. . . .

Se siente una tristeza indefinible,
Un sopor de las cosas, apacible,
Una impresión de soledad y olvido
Y todo descolórase y esfuma
Tras un vapor en cuya tenue bruma
Dijérase que brota sumergido.

. . . .

Ante el cuadro otoñal que la circunda,
En su otoño también, la moribunda,
Tenaz mirando la campiña escueta
En lo exterior, absorta, se abismaba,
Y entre su duelo y el del mundo hallaba
Intima unión y afinidad secreta».

Ya lo véis: el cuadro es valiente, exacto y significativo; significativo, sobre todo. Y en eso consiste su mayor encanto; porque hoy, como siempre, el asunto por excelencia para el arte son las penas y las alegrías humanas. Dentro del arte, en el gran concierto del mundo, el hombre lleva siempre la voz cantante, la naturaleza material no pasa de ser la orquesta que lo acompaña.

Por comprenderlo así es Ferrari algo más que un colorista, y á eso debe el derecho de figurar en el número de los verdaderos poetas.

PROYECTOS

Seis son por ahora: todos criminales, aunque en distintos grados; todos preparados á cara descubierta, todos fraguados en connivencia con el Gobierno y todos urdidos con la esperanza de realizarlos en la Habana. Eso al fin es un consuelo para los que no pensamos ir por allá.

Los tres primeros pertenecen al honor de España y los tres restantes al hospedaje póstumo de Cristobal Colón—Porque, según parece, se trata de levantar en la capital de Cuba un monumento al descubrimiento del Nuevo Mundo y un sepulcro á las cenizas del glorioso descubridor.

Para preparar el ánimo á las grandes emociones, principiemos por el sepulcro, que no es lo más triste en el caso presente.

El Sr. Alsina trae al concurso un proyecto que, barroco y todo como es, tiene sobre los demás la ventaja de descubrir claramente su intención. Bue-

no ó malo, aquello es un sepulcro; y si en vez de consagrarse á Cristóbal Colón se destinara, por ejemplo, á D. Antonio de Ulloa ó al Marqués de la Victoria, nada ó poco habría que pedirle para ponerlo en la categoría de las cosas estimables y medianas.

No exijo yo que los monumentos de esta clase se ajusten al estilo usado en tiempo del personaje á quien se destinan. Lejos de eso, me parece mucho más natural, más franco, más sincero, que toda obra de arte descubra su fecha sin necesidad de guarismos. A nadie se le ha ocurrido que un templo cristiano se ajuste á los cánones de la arquitectura usada en tiempo de Cristo. Pero ya que nuestro siglo no tiene carácter propio en materia de artes plásticas, puesto el artista en la necesidad de escoger entre los modelos de otros tiempos, parece natural que opte por los correspondientes á la época del personaje cuya memoria se trata de honrar.

Fuera de esta consideración, pudo tener presente el Sr. Alsina que el género elegido para su obra es el menos acomodado á nuestro gusto y el más contrario tambien á lo que se usaba en España por los tiempos de Colón. Ese estilo reinó precisamente cuando se calificaba de bárbaros al gótico y al plateresco, rehabilitados en nuestro siglo gracias á los esfuerzos de críticos y artistas

eminentes. Por eso me parece el menos conveniente para honrar á Colón y para dejar contentos á los que pagan el funeral.

Entre los cuatro ángulos de un zócalo rectangular ha colocado el artista cuatro estatuas de mármol blanco en representación (según parece) de la Cosmografía, la Náutica, la Fe y la Esperanza; en uno de los lados mayores un león de bronce, tendido á la larga, sostiene con una zarpa el escudo de España; en el opuesto, la Fama señala con el dedo un medallón donde campea el busto del gran genovés; entre esas figuras se levanta una urna de pórfido rojo, medio cubierta con un manto de mármol blanco y fleco de oro, sobre el cual, dando frente á uno de los lados mayores, se asienta una España colosal, en cuyo regazo se reclina una América liliputiense, ambas cobijadas por una cruz de bronze dorado. Composición, detalles, estilo, todo trae involuntariamente á la memoria las odas de Meléndez y los *Elogios* de Thomas.

Tales obras no se pueden alabar dignamente sin ponerse antes la casaca y la peluda de D. Antonio Pons.—No teniendo á mano esos elementos indumentarios, me limito á una sola observación. Si el monumento se ha de levantar, como tengo entendido, en el crucero de una catedral, su disposición ofrece dos dificultades graves. Colocado á lo largo de la nave principal, las figuraa que lo coronan pre-

sentarían el flanco á la capilla mayor. Puesto en sentido de la nave trasversal, la cosa es más extraña, porque entonces lo que queda atravesado es el cuerpo del difunto. Ignoro si tal situación tiene algún precedente en la historia del arte; pero aunque tuviera muchos, no por ello me parecería mejor. Un sepulcro erigido en el crucero de una iglesia (como el del príncipe D. Juan en Santo Tomás de Avila) no pasa de ser un túmulo permanente, y, en tal supuesto, debe acomodarse á la disposición de todos los túmulos; es decir que ha de dar el frente ó la espalda al presbiterio, según que el difunto sea seglar ó sacerdote. En fin, ese cuerpo atravesado es una travesura que, cuando pienso en ella, siempre se me atraviesa en el garguero.

El proyecto del Sr. Font es un hórreo gallego «adulterado por el arte». No pretendo con esto condenarlo de una plumada: tales adulteraciones no inhabilitan para nada en España, y menos tratándose de Ultramar.

El hórreo finge descansar sobre seis columnillas largas y cenceñas, que, distribuídas en dos grupos á los pies y á la cabeza del sarcófago, no logran dar al monumento la seguridad aparente, requisito indispensable en toda construcción arquitectónica; ni se la prestarían tampoco efectiva si no acudieran en su ayuda dos garras que, apoyadas sobre un

globo, sostienen la urna por la mitad de su longitud.

El globo, que en la intención del artista debe representar la esfera terrestre, aparece profusamente decorado con plantas americanas, cuyas hojas, al envolverlo por todas partes, hacen dudar al pronto si es un espejo esférico perdido entre el follaje de un jardín, ó si es un queso de bola conservado entre hojas de lechuga.

Sobre el zócalo descansan las Cuatro partes del mundo; y en los cuatro ángulos del sarcófago, cuatro figuras aladas y espantadas pugnan por escaparse de lugar tan mal equilibrado.

Toda esta balumba tiene por remate una estatua de Colón (no sé si agonizante ó resucitado) y otra de un ángel que le señala el cielo como diciendo:

—«Allí estaremos más seguros».

Por el pronto, aquella mole angélica, no compensada con peso equivalente al extremo contrario, bastaría quizá para comprometer la estabilidad del monumento si llegase á construirse en mármol. Afortunadamente creo que no corremos ese peligro.

Cuatro hadas asistieron al nacimiento de Arturo Mélida: una lo hizo dibujante, otra escultor, otra arquitecto; la cuarta, que era negra, le infundió la

negra manía de buscar la originalidad en las fronteras de la extravagacia.

Su proyecto de ahora es, sin embargo, infinitamente superior al torno de monjas que, seis meses há, presentó en otro concurso destinado también á honrar lo memoria de Colón.

Aventurado es juzgar un proyecto de esta índole, presentado al público sin Memoria explicativa de los motivos que pueden haber guiado al artista en el desarrollo de su pensamiento.

En la obra de Mélida principia uno por ignorar la naturaleza de ciertos materiales empleados en su composición, y concluye por dudar si después de ejecutado en grande, dejará patente el único indicio (harto sobrio en verdad) por donde puede conocerse el nombre del personaje á cuyos restos se destina.

A primera vista, el espectador descubre, no un enterramiento, sino un entierro,—que no viene á ser lo mismo. Un sepulcro es el lugar definitivo del descanso eterno. Si hay cosa estable en el mundo es un sepulcro. Las pirámides de Egipto son el ideal de tales monumentos. Cuarenta siglos han pasado sobre ellas sin turbar su paz: para profanarlas se ha necesitado la irreverente curiosidad de los hombres, más terible en sus estragos que el huracán del desierto.

El proyecto de Mélida no es, en suma, lo que

pide el programa: no es un enterramiento, es un entierro, un sepulcro ambulante, un contrasentido monumental.

Pasemos por ello, y vamos á otro punto.—¿Quién es el muerto,—además del sentido filosófico de la obra?

«Dime con quién andas, y te diré quién eres», responde el refrán castellano. Veamos, pues, con quién anda el difunto.

Cuatro personajes vestidos de negras ropas talares, llevan en andas el féretro. Sobre los ropones traen los dos primeros sendos roquetes y sobre los roquetes sendas dalmáticas eclesiásticas, en cuyo paño delantero ostenta el uno el blasón de Castilla y el otro el de León. Los dos postreros, en vez de roquetes llevan fuertes arneses con sus correspondientes brazales y guanteletes; sobre ellos dalmáticas heráldicas, blasonadas respectivamente con las armas de Aragón y Navarra. Todos cuatro ciñen coronas con los atributos de los reinos correspondientes.—A juzgar por esta primera impresión, el entierro parece ser de algún monarca posterior al establecimiento de la unidad española.

Pero ¿qué monarca? En el paño que cubre el féretro lo están publicando á voces el escudo de los Reyes Católicos, el lema de los Reyes Católicos, el emblema de los Reyes Católicos y las iniciales góticas de los Reyes Católicos, tales como pueden

verse en San Juan de los Reyes y en ótros edificios debidos á su munificencia. No hay duda: en aquel ataud van á su eterno asilo los invictos vencedores del aislamismo, los egregios conquistadores de Granada, los gloriosos fundadores de la patria española.

—Pues no señor.

—¿Cómo que no?

—Lo que le digo á usted. Agazápese debajo del ataud, y en su cara inferior verá perfectamente oculto á miradas profanas el escudo y el nombre de Colón.

—¡Vamos! ¿Es un acertijo como los de las cajas de fósforos?

—Ni más ni menos. Ya sabe usted «dónde está la pastora»; pero guarde el secreto, porque en el secretro consiste la gracia.

Suponiendo, como parece indicarlo el modelo (si en él no hay algún otro misterio) que el monumento no haya de tener más pedestal que el zócalo donde pisan las estatuas, y que las figuras nó deban alcanzar dimensiones ultracolosales, el secreto puede durar tanto como el sepulcro; porque de no ser á gatas no veo modo de dar con la clave.

Además de este defecto, tan grave como fácil de remediar, hay en el proyecto de Mélida otras cosas cuya razón no se me alcanza,—entre ellas, el traje

sacerdotal con que aparecen revestidos los reinos de Castilla y León. Supongo que la Memoria la explicará; pero bueno sería que el monumento lo diese á entender sin necesidad de comentario.

El modelo, en cuanto á su ejecución material, es un primor; y por él se ve desde luego el espléndido efecto que había de producir la inteligente combinación de metales y esmaltes, si la mano de obra en el monumento correspondiese á la del proyecto.

Esmerada es también en parte la labor del presentado por el Sr. Susillo con destino al otro concurso en que se trata de conmemorar monumentalmente el descubrimiento del Nuevo Mundo.

El pensamiento fundamental es sencillo y grande: el león de España poniendo la zarpa sobre el famoso *Non plus ultra*, y arrancando de él la partícula negativa. No conozco símbolo más claro, más expresivo ni más digno de la arrogancia española.

Por desgracia la composición no corresponde, ni con mucho, á la sencillez de esa idea, obscurecida y ahogada entre un cúmulo de elementos heterogéneos.

El conjunto, falto de líneas monumentales, resulta además confuso, pesado é inseguro: un pedazo de nave sobre un globo de corto diámetro no me parece base suficiente para dos figuras de ra-

zonables dimensiones. Si á esto se añade que en el globo radica el letrero corregido á pura zarpa por el león, se comprenderá que son muchos equilibrios instables para un arte que ante todo ha de expresar la estabilidad fundada en la natural gravitación de los cuerpos.

Los medallones de Colón y de los Reyes Católicos son enormes; pero bien concluídos. No cabe decir otro tanto de las cuatro composiciones que en relieve decoran las cuatro caras del primer cuerpo. Difícil es formar cabal idea del efecto que producirían en el monumento, si llegase á cuajar.

En los cuatro ángulos del basamento descansan sentadas las estatuas alegóricas de la Náutica, el Valor, la Historia y el Estudio. Lástima es que el Sr. Susillo haya dado planta cuadrangular á su obra; porque á ser octógona podríamos admirar quizá, representadas por el mismo procedimiento y con igual oportunidad, el Patriotismo, la Trasatlántica, la Paz del Zanjón y el Arancel de aduanas.

En esto de la congruencia «*iliacos intra muros peccatur, et extra.*» Dígolo por el proyecto del señor Rodó, que no cabiendo en el salón, se ha quedado en el patio, donde aún resulta descomunal por todos conceptos.

No hablo del otro proyecto naval desarrollado en varios planos por el Sr. Mélida, porque no puedo creerlo destinado á este concurso. De seguro el señor Mélida lo ha hecho para los astilleros del Nervión, y su presencia en la Academia sólo se explica por un lamentable extravío.

UN HALLAZGO

No pensaba yo leerlo tan pronto. Y sin embargo, tres condiciones recomendaban el libro á mi atención: la forma métrica, el escaso volumen y el nombre del autor, para mí completamente desconocido. En esta época de prosa, una colección de versos es cebo atractivo para quien no ha renegado de la poesía; en este tiempo de trabajo, un libro corto es hallazgo feliz para quien no tiene de sobra el tiempo ni la tranquilidad; y en este período de bombo y reclamo, la virginidad de un nombre nunca oído es el mejor estimulante para un espíritu curioso y desengañado de reputaciones hinchadas á puro soplo de amigos y compadres.

Con todo eso, el libro llevaba ocho días sobre el velador, cortado (eso sí) para cuando le tocara el turno; pero gozando, entre tanto, la inalterable paz de las cosas olvidadas.

Esta mañana, la casualidad («ó fuerza más alta», como diría el padre Mariana) quiso que en un momento de cansancio, de pereza y de sopor cogiera

yo el volumen, lo abriera maquinalmente, y maquinalmente leyera estos versos:

«Ya los pétalos cuajas de rocío,
Ya con tus lluvias desbordado el río
Va, como la pasión, sembrando estragos,
Ya en tus blancas neblinas
Arrebujan sus cuerpos las ondinas,
Cuando surgen desnudas de los lagos.»

La última imagen me sacó de mi distracción, y, leídos con más atención, encontré que esos seis versos no son de los que se hacen á fuerza de aceite, *invita Minerva.*—Busqué, pues, el principio de la composición, y, leída toda entera, ví que aunque al final se desvía el autor de su principal asunto, hasta en ese extravío, y sobre todo en el rasgo final, que sin justificarlo lo compensa, todo el canto tiene la vibración y el timbre de la verdadera poesía.

Picada con esto mi curiosidad, me fuí derecho al toro; abrí el libro por la primera hoja, y no lo solté de la mano hasta verle el fin.

Y esa lectura confirmó mi primera impresión: el que así piensa, imagina y escribe es un poeta.

Entendámonos: no os lo vendo por un poeta definitivamente formado. No: es un poeta que aun no ha dominado todos los secretos de su arte; pero que, á juzgar por la muestra, tiene bríos para tomar puesto entre los mejores de ahora, cuando el tiempo

y el estudio perfeccionen sus prendas naturales.

D. Gonzalo de Castro (que así se llama el autor —y *Dédalo* se titula su obra)—luce en alto grado á cada página y á cada verso, la facultad esencial del poeta: la imaginación.

Ella imprime alto relieve y colorido brillante á las descripciones. Espléndidas, aunque fragmentarias, son las dos que hace de la Alhambra,

«Donde el yeso parece
Tomar la vaguedad de las neblinas;»

donde

«Enredados en cúficos letreros
Se abren en los testeros
Claveles de oro, rosas de colores,
Cual si en esos tableros
Igual que en un pensil brotasen flores:»

donde

«Entra el sol por tupida celosía
Y en mil áureas celdillas se refleja,
Hechas por algún mago que sabía
Esa maravillosa geometría
Con que fabrica su panal la abeja;»

donde

«Entre escudos teñidos de escarlata
Encima de la esbelta columnata...
Yérguese de improviso
La cúpula... ó diabólica ó divina...
Y sube... con su carga de primores,

Miente un desplome, y á elevarse vuelve
Jadeante... sudando resplandores...
Y ya al fin en prodigios se resuelve,
Como el cohete en luces de colores.»

Quien así describe la obra artificial de los hombres no retrata con menos lozanía las maravillas de la naturaleza.

Ved una aurora pintada con ráfagas de luz:

«A los rayos brillantes
Con que se aclara la celeste esfera,
Emergen arrogantes
Las cimas de la abrupta cordillera,
Como una muchedumbre de gigantes.
Del cielo en los confines encendidos
Se apiñan nubes rojas
Y en los espesos bosques escondidos
Los pájaros se asoman á los nidos
Bajo el crujiente palio de las hojas,
Las sombras espantadas
En ocaso se agrupan y se estrechan,
En tanto que las águilas osadas,
Fijas en el Oriente las miradas,
En la actitud del vuelo, al sol acechan...
Deshácense en las cumbres las neblinas,
Alégranse los valles solitarios,
Se encierran en los lagos las ondinas,
Y vuelan las oscuras golondrinas
En torno de los blancos campanarios.
A la creciente luz de la mañana
La luna va borrándose en el cielo
Como el recuerdo en la memoria humana.

El lector lo habrá notado ya: en los cuadros de nuestro poeta no hay esa prodigalidad de porme-

nores minuciosos que desluce ciertas descripciones, hoy harto comunes, ahogando las líneas generales del conjunto bajo la exuberancia de detalles tan insignificantes como rebuscados.

Y no es que él Sr. Castro rehuya, como algunos clásicos meticulosos, el rasgo característico ni el nombre técnico de cada cosa. Por el contrario, cuando la ocasión lo requiere, nadie se va más derecho al objeto.

Si describe una fábrica, no perderá el tiempo en buscar alambicadas perífrasis: fuera de unos cuantos epítetos pintorescos, su vocabulario es el de cualquier ingeniero industrial; pero esos pocos epítetos bastan para convertir una máquina en un organismo vivo y altamente poético:

«Entremos. ¿Qué escucháis? Sordos rumores.
De negros automáticos motores,
Trepidación de máquinas vibrantes,
Silbidos de vapores
Y estrépito de ruedas jadeantes.
Mirad. ¿Qué veis? Eléctricos carretes
Verdes bobinas, finos estiletes,
Laberintos de férreos engranajes,
Poderosos montajes
Provistos de acerados cojinetes,
Densos vapores que furiosos rugen,
Encendidos hogares que llamean,
Hélices que voltean
Y automaticos émbolos que crujen,
Vapores que las valvulas despiden,
Calderas imponentes,

Ruedas veloces que el vapor impulsa,
Sensibles galvanómetros que miden
La varia intensidad de las corrientes
Con su flecha convulsa...
Vigorosas correas
Moviendo á un tiempo miles de poleas,
Hercúleos cabestrantes
Y prensas giganteas
Movidas por titánicos volantes,
Vertiendo luz y eternizando ideas.

Mientras roen ese hueso los que suponen que el movimiento industrial ha de acabar con la poesía, vayan rumiando esta descripción de *El ojo humano* los que suponen que el arte ha de morir á manos de la ciencia:

«Esa pupila juvenil y viva
Que de pronto se apaga ó resplandece,
Brilla, se borra, fluye,
Baja, se eleva, torna, desparece,
Viene y va, llora y ríe, gira y huye...
A tu examen la entrego:
¡Esa movilidad maravillosa
Es, no más, de seis músculos el juego!
. . . .
Ya sabes: el prodigio que cantabas
No es lo que tú soñabas.
Ni él derrama las luces á raudales,
Pues sólo las refracta en sus cristales
Que hizo Dios refringentes,
Ni los ojos son astros, sino lentes,
Ni en los llantos hay perlas, sino sales.

—¿Y qué?— responde la poesía—la prosaica materialidad del instrumento ¿disminuye en algo los efectos de la fuerza inmaterial que lo emplea? La grosera estructura del cable submarino ¿merma en algo la sublime grandeza del pensamiento que por él circula, instantáneo, de un continente á otro continente?

El ojo humano es el telégrafo del alma que trasmite los sentimientos, sustancia aun más sutil y confusa que las ideas:

«Ya se aclara ó se empaña,
Tiene furores, súplicas, desmayos,
Fustiga, ríe, besa, llora, engaña...
Y habla también; pero, en su lengua extraña,
Las sílabas son rayos.
Hecha mirada, arroja
Toda el alma: la trágica congoja,
El breve goce, la desdicha eterna,
La rencorosa envidia, el amor loco,
El convulso furor; la pasión tierna,
Como lanza la mágica linterna
Las figuras que pasan por su foco.»

La misma facilidad con que infunde alma á los cuerpos inanimados tiene nuestro poeta para prestar cuerpo á las cosas inmateriales y á las ideas abstractas.

«Aparta de los cielos la mirada
Y si sólo la fijas un momento
En la cuna dorada,
Oculta, como un nido, en tu aposento,

Verás amanecer...—¿Que esa alborada
No tiene sol? Pues ¿qué es el pensamiento?

. . . .

¡La cuna y el Oriente! En mis cantares
Siempre los nombro con amor profundo:
¡Como que son los únicos lugares
Por donde viene la mañana al mundo!
Igual solemnidad, la misma calma,
La misma luz, idéntica alegría
Hay en Oriente cuando raya el día
Que hay en la cuna cuando apunta el alma».

Esa facultad imaginativa tiene á su servicio un vocabulario, no siempre rigorosamente exacto, pero siempre rico de nombres concretos, de adjetivos pintorescos, y sobre todo de verbos expresivos que, unas veces en sentido propio y otras en sentido figurado, comunican al estilo vida, calor y movimiento. Los versos, como se habrá visto por las muestras presentadas, son vigorosos, rotundos, de una pieza, no artificiosa y mecánicamente compuestos *a posteriori*, sino congénitos de la idea, cuajados á la par del pensamiento en la mente del poeta.

Algunos neologismos injustificables (*desvelar*, *repentizar*), alguna frase impropia ó inelegante (*igual que*... la sierra *empolvada de nieve*, las ruedas *jadeantes*), son lunares tan escasos como fáciles de extirpar.

¿Que falta, pues, al Sr. Castro para que no me determine á ponerlo desde ahora en la primera fila

de nuestros poetas? Una cosa importantísima; pero por fortuna, de las que se adquieren con el estudio: le falta el arte de componer. Muchas de sus poesías descarrilan, ó desmayan, ó se desvanecen á nuestra vista cuando más cebados nos tienen en su lectura.

Además, el autor encuentra más de una vez y más de dos un conflicto, que casi nunca resuelve, entre sus ideas científicas y sus sentimientos poéticos.

En la más completa de sus composiciones (la titulada *Dos Templos*), después de describir con toda brillantez la catedral y la fábrica, el templo de la oración y el templo del trabajo; después de reconocer que

«En ambos templos se tributa culto
A ese Ser misterioso,
Presente siempre, peró siempre oculto»;

después de afirmar que

«Por El encienden los humanos seres
Sus dos únicos santos luminares:
El humeante hachón de los altares
Y la eléctrica luz de los talleres»,

acaba exclamando con tristeza:

Mas ¡de qué sentimientos tan contrarios,
De qué opuestas ideas
Se hablarán en los cielos solitarios
Las cruces de los blancos campanarios
Y el humo de las rojas chimeneas!

Pues bien; tranquilícese el poeta: «en los cielos solitarios», iluminados por el rayo de la poesía, lejos de las preocupaciones, de los odios y de los conflictos terrenales, es donde el humo del incensario y el de la chimenea se unen en una sola nube para testificar ante Dios que los hombres, obedientes á los preceptos grabados en su conciencia, cumplen las dos eternas leyes de su naturaleza: la ley del trabajo, que los enlaza como hermanos en sociedad, y la ley de la oración, que los une como hijos á su Padre común.

ARTES Y LETRAS

I

«¡Cómo va decayendo la afición!»—me decía días atrás un devoto de la pintura, repasando sobre el terreno el catálogo de la Exposición organizada en el Retiro por el Círculo de Bellas Artes.—«Vea usted qué precios: mil pesetas, quinientas pesetas, cien pesetas... ¡hasta treinta pesetas por un cuadro! Compare usted esta miseria de hoy con la esplendidez de ayer, como quien dice, cuando se pagaban veinte mil duros por el retrato de un niño y tres mil por el de una flor, y dígame francamente si con semejante mercado puede haber arte, sobre todo cuando tan mezquina protección le dispensa el Estado.»

—«Todo eso es exactísimo como parificación aritmética»—le contesté,—«y ya podríamos darnos con un canto en los pechos si los presupuestos generales se presentasen á las Cortes con tan escrupulosa exactitud de datos. Pero, antes de entrar en

el fondo de la cuestión, permítame usted dirigirle una pregunta: ¿á cómo vende su niño de usted los temas y traducciones que acaban de valerle la nota de sobresaliente en primer año de latín?»

—«¡Hombre! ¡vaya una pregunta extravante! ¿Quién había de comprar esas inocentadas literarias?»

—«¿Quién? Pues cualquiera de los que compran estas inocentadas artísticas».

—«¡Está usted en su juicio?»

—«Creo que sí. Pero, en todo caso, hágame usted el favor de abrir esas linternas, y dígame si las maravillas ofrecidas aquí á ciento, á mil y hasta á cinco mil pesetas son, por regla general, otra cosa que ejercicios de alumnos más ó menos adelantados (más ó menos atrasados, iba á decir) en sus estudios académicos—ó antiacadémicos. Saque usted dos docenas de cuadros, y sin temor de equivocarse ponga los cuatrocientos restantes en la categoría de *ejercicios*, empezando por los de declinación y acabando por los de sintaxis, algunos por cierto plagados de imperdonables solecismos. Aun varios de los lienzos autorizados con firmas conocidas y justamente estimadas tienen cuando más, en los dominios del arte, la importancia de las notas preparatorias que, al correr del lápiz, toman Galdós ó Pereda para ofrecerlas después al público desarrolladas con brillantez y ajustadas con esme-

ro en el cuerpo de esas novelas más fecundas para su honra que para su provecho. Muchos de los bocetos colgados en estas paredes han costado media hora de trabajo: á razón de cien pesetas, por término medio (y me quedo corto), el resultado económico de tal ocupación representaría la renta de un Bauer ó de un Manzanedo, si en el público hubiera tanto dinero como ignorancia y si algunos de nuestros artistas tuvieran tanta laboriosidad como presunción».

—«¡Sea!»—dijo mi amigo, como haciéndome una concesión gratuita;—«pero, ¿negará usted que aquí hay cosas cuya ejecución requiere tiempo, estudio, talento y trabajo?»

—«¿Cómo he de negar lo que salta á la vista? Pero aun los cuadros de composición estudiados con más detenimiento suponen menos tiempo, menos trabajo y menos preparación que cualquier novela bien escrita, por fútil que sea. Artista hay en el corro (de los buenos sí, pero no de los ilustres) que presenta cinco cuadros: á mil y quinientas pesetas uno con otro (para no exagerar), esos cinco lienzos importan treinta mil reales. Pues bien, todos ellos llevan la fecha del año corriente, y estamos en Junio, y hace dos meses largos que se entregaron al Círculo de Bellas Artes. Usted, que maneja los números como Newton y Cos-Gayón; calculará, sin quedarse calvo, que en materia de

utilidades nuestro apreciable artista viene á salir ras con ras del Presidente del Consejo de ministros. Ahora, volviendo la hoja, pregunte usted á Valera cuánto tiempo le costaron y cuánto dinero le valieron *Las ilusiones del doctor Faustino*».

—«Y ¿qué consecuencia saca usted de todo eso?»

—«Bien clara está: que si con tales desventajas hay quien cultive (y cultive bien) las letras, no es justo atribuir á falta de estímulo nuestra inferioridad, supuesta ó real, en materia de artes».

—«Confiese usted»—replicó mi interlocutor—que bien poca recompensa tienen entre nosotros».

—«Mucha más que la literatura. Prescindamos (y ya es prescindir) de los veintiocho millones consagrados á desfigurar la Basílica de San Francisco el Grande, y fijémonos en lo que continuamente presenciamos. Madrid aumenta cada día el número de sus establecimientos públicos (religiosos... é irreligiosos). Apenas pasa año sin que se abra una iglesia ó un café, y apenas hay capilla ni horchatería que, poco ó mucho, no exija el empleo de la brocha ó del pincel. Desde el restaurant de Fornos hasta el Teatro Felipe, y desde la Funeraria hasta el Banco de España no hay industria grande ó pequeña que para cebo de vivos y difuntos no utilice los servicios del pintor ó del estatuario. Busque usted en cambio las aplicaciones de la poesía en sus

relaciones con la industria, y tendrá que reducir su admiración á los cuatro versos que las musas españolas consagran diariamente á cantar el incomparable jabón de los Príncipes del Congo. No se cuánto valdrían á un amigo mío las cacerolas semipompeyanas con que decoró años há el techo de un café muy conocido; peró supongo que de ellas saldría algo más que un almuerzo con Champagne y Chateau-Margaux. Pues bien: poco después se inauguró un establecimiento balneario cuyo dueño tuvo la feliz humorada de amenizar su prospecto con ciertos versos que, aunque anónimos y hechos á barrisco, descubrían á la legua el estilo y el estro del gran poeta que por amistad los compuso. Y ¿sabe usted lo que de su trabajo sacó el ilustre vate? El derecho de refrescarse el cuerpo gratuitamente durante un verano. Cierto que ni aun eso pedía él, y que el privilegio fué gracia espontánea del generoso Mecenas; pero, en fin, parifique usted ese resultado hidropático con el pecuniario de la flor citada al principio de su lamentación, y saque al margen la diferencia.—Tenga usted también en cuenta que los pocos artistas españoles capaces de satisfacer las exigencias de mercados extranjeros viven no sólo con holgura sino con opulencia. Ahí... digo allá están para muestra Villegas y Raimundo Madrazo. Esa es la ventaja de hablar una lengua universal: ventaja de que no disfrutan las pobres letras

castellanas. Así andan ellas de medradas en cuanto á provecho material».

—«No tan mal, hombre: no tan mal,»—replicó mi amigo.—«Aquí con las letras se llega á todas partes».

—«Sí: menos á vivir de ellas.—Si Ayala, si Núñez de Arce, si algún otro han ocupado altas posiciones, ha sido robando á las letras el tiempo consagrado á las luchas políticas».

—«Sin embargo, no me negará usted que otros han vivido y viven bien sin más que su trabajo literario».

—«Vivir, no digo que no: vivir bien, ya es otra cosa. Yo, por lo menos, no conozco uno solo. Lo que sí he visto es alguno que, después de enriquecer á un editor, tuvo á gran fortuna ingresar como administrador en un establecimiento benéfico cuando estaba á punto de solicitar en él su ingreso como asilado».

—«Eso sería un capricho como otro cualquiera; porque, al fin, la Sociedad de Escritores y Artistas...»

—«¡Ah! de molde viene la cita. Observe usted que mientras el modesto Círculo de Bellas Artes, tranquilo por la suerte de sus socios, establece clases, paga modelos y organiza exposiciones dignas de atención, aunque sólo sea como muestras de iniciativa privada,—la Sociedad de Escritores y Ar-

tistas, donde predomina el elemento literario, menos segura de la suerte, se limita á proporcionar á sus dignos individuos unas cuantas camas en unos cuantos hospitales donde pueden morir tranquilos bajo la vigilancia de un practicante y de una hermana de la caridad, sin temer visitas de casero, sastre ni zapatero, y sin el dolor de expirar en brazos de sus familias, extenuadas por el hambre y predestinadas á la mendicidad. Gracias á esa previsora solicitud, en adelante será más difícil que el Ateneo se vea en la necesidad de embalsamar y enterrar á su costa (con todo lujo, eso sí) el cuerpo de algún escritor como Fernández y González, que después de malograr sus grandes dotes literarias en doscientos volúmenes de mogollón, murió dejando la suma total de seis pesetas, cantidad no despreciable para estos tiempos, pero insuficiente por lo visto para sostener á la pobre viuda, que desde entonces implora la caridad pública, en honra y gloria de las letras españolas».

—«Ese es un caso excepcional»—dijo mi amigo —«y nadie tiene la culpa de que, después de derrochar una fortuna...»

—«¡Tá, tá! Esa es otra tonada que también conozco: lo mismo se ha dicho de Zorrilla. Sin embargo, entre mis papeles debe haber una nota de su puño y letra, donde constan todas sus utilidades desde principios de 1837 hasta fines de 1879. Se-

gún ese escrupuloso inventario, el poeta más ilustre y más popular en España y en América, devengó escasamente cuatro mil pesetas, un año con otro, en los treinta y tres que abraza el documento; y (nótelo usted bien) en ellos dió á luz todas las obras que constituyen su gloria y nuestro orgullo. Calcule usted ahora por cuánto sale poco más ó menos la leyenda titulada *A buen juez mejor testigo;* vea enseguida lo que, dos ó tres años há, valió á Menéndez Pidal el cuadro del mismo asunto; compare luego la interpretación pictórica con el original literario,—y siga después, si así le place, su elocuente lamentación».

—«¡Corriente!» —exclamó mi amigo.—«Pero no me negará usted que al fin las Cortes han compensado esa injusticia de la suerte con una pensión decorosa».

—«Sí; una pensión anual equivalente á lo que en un trimestre viene á sacar el distinguido pintor de los cinco cuadros citados poco há. Y aun, para arrancar al presupuesto ese pedazo de pan, se ha necesitado toda la elocuencia de Castelar, todo el influjo de Cánovas, de Sagasta, de Martos, y seis ó siete años de batalla por parte de la prensa literaria y política».

—«Sea como quiera, eso prueba que en España los poderes públicos dispensan protección á las letras».

—«¿Y á las artes no? Apenas pasa un año sin que los poderes públicos adquieran cuadros y estatuas que por milagro llegan á valer la cuarta parte del precio abonado. Además, ¿cuándo ha habido entre nosotros pensionados para el estudio de la poesía, como los hay para el de la pintura, la escultura, la arquitectura, el grabado y la música? ¿Cuándo se han costeado exposiciones literarias? ¿Cuándo...»

—«Ahí está el teatro nacional».

—¿Qué teatro nacional?»

—«El teatro Español».

—«Ese es un teatro municipal, y gracias. En España no hay más teatro nacional que el de la ópera extranjera; ese es el único perteneciente á la nación. ¡Buena enjundia criarán con él las letras españolas!»

—«Todo eso podrá ser exacto; pero en cambio el Estado favorece las letras, facilitando á los que las cultivan una instrucción mucho más amplia, más racional y más filosófica que la establecida en nuestra escuela de Bellas Artes».

—«En cuanto á eso...»—le dije yo.

II

—«¿Negará Vd.—prosiguió mi amigo sin dejarme acabar la frase—que la instrucción de nuestros artistas es deficiente?»

—«¡Ay! Por desgracia no puedo negarlo ante esas cuatrocientas pruebas irrefutables»—contesté señalando á los cuatro puntos cardinales de la Exposición.—«Pero aquí no se trata de lo que saben nuestros artistas, sino de la enseñanza que el Estado les proporciona.»

—«Y ¿sostendrá Vd. que esa es comparable en cantidad ni en calidad á la enseñanza literaria?»

—«Distingo: si se mide por varas, puede que tenga Vd. razón: lo que falta en nuestros Institutos y Universidades no son ciertamente programas erizados de teorías abstrusas y de espeluznantes nomenclaturas greco-latinas. En cambio, la Escuela de Bellas Artes ha facilitado siempre á sus alumnos una enseñanza práctica que vanamente se buscaría en nuestros establecimientos de instrucción literaria.»

—«Voy sospechando que, á juicio de Vd., los conocimientos especulativos señalados en los pro-

gramas universitarios son, no sólo inútiles, sino perjudiciales.»

—«Pues sospecha Vd. mal: yo reconozco que sin teoría no hay práctica fecunda; pero creo que se abusa un poco de ciertas teorías demasiado sutiles.»

—«Vamos: Vd. es uno de tantos enemigos declarados como tiene la metafísica.»

—«Ni eso siquiera. No niego la conveniencia de saber que, según Fichte, «yo soy yo;» que, según Schelling, «el ser es el ser;» que, según Hegel, «la idea es la idea,» y que, según una parte de la ciencia oficial (contradicha por otra parte de la misma ciencia), «el fundar es una propiedad de mi ser y estar en la determinación como yo mismo y todo en ella.»

—«No se burle Vd. de las fórmulas filosóficas.»

—«¿Burlarme? ¡Líbreme Dios! Todo eso es para mí tan respetable como para el Don Ferrante de Manzoni los esantemas, los ántraces, los bubones violáceos y los forúnculos nigricantes; pero creo que si ha de merecer el nombre de literaria la enseñanza oficial, no estaría de más que, sin menoscabo de esas importantes verdades, se enseñase á los alumnos el humilde arte de escribir una carta de pésame ó un billete de felicitación con mediana sintaxis y, si no es mucho pedir, con regular ortografía.»

—«Al través de todas sus salvedades»—dijo mi interlocutor;—descubro claramente que para usted las ideas filosóficas son juegos de palabras.»

—«Nada de eso: porque quiero ideas y no simulacros de ideas, me duele que se haga perder á los alumnos el tiempo, la paciencia y el juicio atestándoles la cabeza de logogrifos y tautologías.

—«¿Luego Vd. cree firmemente que Aristóteles y Santo Tomás y Fichte y Schelling y Hegel y Krause se pasaron la vida diciendo simplezas ó formulando vaciedades?»

—«Todo lo contrario: precisamente porque creo, como artículo de fe, que algunos dijeron cosas muy sólidas y muy difíciles de digerir, entiendo que, para mascarlas y deglutirlas como es debido, se necesita mucho tiempo, mucha constancia, muchas muelas—y aun Dios y ayuda; ó lo que es lo mismo, que sus fórmulas, presentadas así en esqueleto, como se las tragan los chicos y á veces los grandes, sólo sirven para trastornarles el meollo y producirles indigestiones de metafísica, harto más comunes en España y más peligrosas en todas partes que las de solomillo á la jardinera.»

—«Pero, ¿en dónde se ha de estudiar la metafísica si no se explica en la facultad de filosofía?»

—«En eso tiene Vd. completa razón, y yo también; porque si de algo me quejo es de que no se explique ó se explique á sobrepeine, quizá por fal-

ta de tiempo, no en la facultad de filosofía, sino en alguna otra donde también se exige y hasta se prueba. Pero dejando á un lado esa cuestión incidental, volvamos á nuestro tema, esto es, á la comparación de las facilidades que para aprender sus respectivos oficios hallan en los establecimientos del Estado los artistas de la forma material y los de la palabra escrita ó hablada. Pues bien: recorra Vd. los catálogos de nuestras exposiciones, y apenas hallará pintor ni estatuario que no haga gala de haber aprendido su arte en esas escuelas tan difamadas.—Pregunte Vd. después á Tamayo y á Echegaray en qué aula les enseñaron á enlazar y desenlazar la acción de un drama; pregunte Vd. á Campoamor, á Nuñez de Arce, á Palacio, en qué instituto se soltaron á versificar; pregunte Vd. á la Sra. Pardo Bazán, á Valera, á Galdós, á Pereda, en qué cátedra aprendieron á narrar, á describir y á dialogar. ¿Qué más? sin salir del claustro universitario, pregunte Vd. á Menéndez Pelayo, á Salmerón, á Castelar y á otros, qué maestro embonetado los ejercitó en el arte de desarrollar un tema y de convertir la palabra en flexible vestidura del pensamiento.»

—«Acaso tenga Vd. razón en cuanto á la falta de práctica en la enseñanza literaria»—dijo mi interlocutor;—«pero en cambio la artística peca por el extremo contrario. Allí todo es rutina: no

busque Vd. una sola teoría científica á la altura de los conocimientos modernos.»

—«Perdone Vd.: si los alumnos aprendieran todo lo que allí se les enseña ó se les puede enseñar, algo más medrados saldrían.»

—«¿Qué se les enseña allí?»

—«Algo más de lo indispensable, —y aun acaso algo más de lo conveniente.»

—«¿Algo más de lo conveniente? ¡Calle Vd. por Dios! El saber no ocupa lugar.»

—«Pero ocupa tiempo y atención y trabajo que deben tener empleo en los conocimientos de primera necesidad antes que en los de verdadero lujo.»

—«A ver: póngame Vd. un ejemplo.»

—«La anatomía artística, *verbi gratia*, es cosa de todo punto indispensable al pintor y al estatuario; pero si por ensanchar su estudio se llegase á convertir la clase en un verdadero curso de antropología, la adquisición de ideas superiores á la preparación con que suelen entrar en ella los alumnos podría robarles el tiempo necesario para lo que pueden y deben aprender en tal materia.»

—«Pero me parece que el conocimiento de las razas humanas»...

—«Advierta Vd. que, hasta ahora, la anatomía antropológica, ciencia de ayer por la mañana, está en mantillas. ¿No sería aventurado, cuando menos, distraer con datos tan inseguros la atención que

requieren otros más necesarios, aunque más modestos?»

—«Pero el pintor que haya de representar un negro...»

—«¿Un negro de dónde? Porque hay muchas clase de negros. ¿Cree Vd. que todos están fundidos en una misma turquesa? Más fácil sería señalar diferencias plásticas entre un abisinio y un mandinga que entre un inglés y un español. Además, en todas las razas, y más quizá en las inferiores, existen deformaciones artificiales é irregularidades patológicas que complican extraordinariamente su estudio. Sin salir del cráneo, tiene Vd. en todas partes braquicéfalos y dolicocéfalos, acrocéfalos y platicéfalos, euricéfalos y estenocéfalos, microcéfalos y megalocéfalos, tracocéfalos y trigonocéfalos, clinocéfalos y escafocéfalos: en fin todo lo necesario para llenarse el magín de ideas confusas y la boca de palabras horripilantes. ¿Le parece á Vd. que con esa alimentación científica lograremos tener un Velázquez y un Ribera detrás de cada esquina?»

—«Entonces ¿condena Vd. todo estudio que exceda de la rutina académica?»

—«¿Cómo he de condenarlo? No, señor. Pero los estudios de esa índole no son cosa de un año, ni de dos, ni de diez; esos nunca se acaban. A Miguel Angel que, octogenario y enfermo, se enca-

minaba al coliseo en día de lluvia, preguntó admirado un amigo: «¿A dónde vas con este tiempo?» —«A la escuela»— respondió aquel titán insaciable de saber.—Así se ha tomar el estudio: como trabajo de toda la vida.

—«Pero figúrese Vd. que al terminar sus tareas académicas se ve un muchacho en la necesidad de pintar la invasión de los árabes: ¿cómo los caracterizará si no se lo han enseñado en la escuela?»

—«Para tales apuros tiene dos remedios en que escoger. El primero, no meterse en camisa de once varas.»

—«¿Y el segundo?»

—«Estudiar entonces lo que necesite para el desempeño de su compromiso. Eso suelen hacer los escritores en ocasiones análogas. ¿Piensa Vd. que al salir del colegio tenía Flaubert la enorme erudición derrochada en *Salambo* y en *En la tentación de San Antonio*? ¿Cree Vd. que Castelar sacó de la Universidad en el bonete doctoral su *Historia de las ideas republicanas*? ¿Imagina Vd. que Marcelino Menéndez encontró escondidos bajo algún banco académico sus *Heterodoxos españoles*?— Nada: en las escuelas se han de dar los conocimientos fundamentales, y con ellos el amor al estudio, al trabajo, á la ilustración, sin ocupar el tiempo y la inteligencia de los alumnos con doctrinas su-

periores á sus necesidades y acaso á sus fuerzas.»

—«¡Oh! No tema Vd. ese peligro mientras no se mejore el miserable material con que cuenta la escuela: sin un cuadro de primer orden...»

—«Ahí está el Museo de Pinturas.»

—«Sin un vaciado verdaderamente notable...»

—«Ahí está el Museo de reproducciones.»

—«Sin un gabinete antropológico...»

—«Ahí está el Museo Velasco.»

—«Pero ¿quiere Vd. que alumnos y profesores anden de ceca en meca buscando lo que podían tener en su escuela?»

—«¡Toma! Pues es claro: como andamos los demás mortales buscando de biblioteca en archivo lo que no tenemos en nuestra casa. ¡Es curiosa esta tierra! Todo el mundo pide economías en la casa ajena y aumento de gastos en la propia. Al paso que llevan esos caballeros, el día menos pensado van á pedir que les traigan el mar al patio de la Academia.»

—«Ya veo»—dijo tristemente mi amigo—«que á Vd. le ciega la pasión de clase: toda la protección oficial para las letras, y para las pobres artes los desperdicios del presupuesto.»

—«¿Ahora estamos ahí?»—exclamé:—«Yo no quiero protección oficial para las letras (¡Dios me libre!), ni tampoco censuro la que, dentro de sus funciones y de sus medios, pueda el Estado dis-

pensar á las artes. Yo juzgo plausible, por ejemplo, que España haya consagrado un monumento digno á Isabel la Católica, que fundó nuestra unidad nacional; yo estimo justo que el Estado haya erigido una estatua regular al general Espartero, que acabó la primera guerra civil; yo considero tolerable que la Restauración haya levantado una estatua intolerable al bravo general Concha, que cayó peleando por la libertad, ó á lo menos contra sus enemigos más declarados,—aunque, hablando en plata, me parece mucho mejor que, por suscriciones voluntarias, hasta cierto punto, se perpetúe la memoria del teniente Ruiz, que murió defendiendo la independencia de la patria, y la del general O'Donnell, que nos trajo de África un buen puñado de gloria y la mar de ochavos morunos.—Lo que no me parece tan bien es que con pretexto de honrar el arte se compre cada dos años una partida de lienzo embadurnado á escobazos y otra de yeso modelado á mojicones.»

—«¿No se han de comprar tampoco las obras premiadas?»

—«Cómprense en hora buena, siempre que sean dignas del Museo Nacional, como lo son algunas de las adquiridas; pero considérese que, con lo gastado en plastas y borrones de veinte años acá, podíamos tener al pie de unos cuantos cuadros dignos de fama las firmas de algunos artistas españoles

muy celebrados en todo el mundo y perfectamente desconocidos en España.»

—«De modo que, según la doctrina de Vd., el Estado dentro de sus funciones no tiene medio de favorecer las artes ni las letras?»

—«¡Vaya si lo tiene!»

—«Explíqueme Vd. cómo se ha de hacer ese milagro.»

—«Muy sencillamente: fomentando la riqueza y la instrucción; facilitando y favoreciendo la acción de todo el que deseque un pantano, cultive un yermo, acasare un coto, explote una mina, abra una carretera, construya un ferrocarril, levante un puente, establezca un banco, funde una escuela, dote un instituto, erija un museo, ponga en movimiento un centenar de brazos ociosos ó en productos un millar de hectáreas baldías: premiando, en fin, á todo el que ahuyente la miseria de una comarca sin cultivo ó la ignorancia de una cabeza sin cultura.»

—«¿Y eso es proteger las artes y las letras?»

—«¿Lo duda Vd.? La riqueza trae consigo el lujo, cuya manifestación más noble son los productos de las artes. La instrucción desarrolla la afición á la lectura, cuya consecuencia más natural es la prosperidad de las letras. Ilustración abajo y arriba, holgura arriba y abajo, y todos medraremos. Aunque suba cada día el nivel in-

telectual; aunque la cultura vaya llegando poco á poco como una inundación á todas las clases sociales, inclusas las más altas, la literatura vivirá precariamente mientras la riqueza no se filtre poco ó mucho hasta las ínfimas capas de la sociedad. La pintura y la escultura viven á expensas de los poderosos; pero por mucha protección que la ilustre duquesa de Alba quiera dispensar á sus compañeros de letras, no es de suponer que convierta su biblioteca en almacén de librería, embutiendo en ella doscientos ejemplares de cada novela notable ó de cada poema eminente: doscientos ejemplares cuyo coste, sin embargo, no llegaría ni con mucho al de cualquiera de los cuadros que decoran sus salones. Cuando alrededor de cada palacio habiten doscientas familias bien acomodadas, cuyas rentas reunidas equivalgan á la de una familia aristocrática, los doscientos ejemplares del poema y los doscientos de la novela tendrán fácil colocación sin salir del barrio y sin obstruir la estantería del magnate. Y cuando por cada ciudadano acomodado haya dos mil obreros que sepan leer y que después de cubrir las primeras necesidades del cuerpo puedan destinar mensualmente cincuenta céntimos á las naturales exigencias del espíritu, entonces la librería tomará en España el vuelo que tiene en Francia y los literatos irán perdiendo la costumbre de morir en el hospital.»

—«¡Amén!»—dijo mi amigo;—«pero mientras llega ese día tan venturoso como problemático, ayudemos á los artistas, y sobre todo no reprobemos el celo de los que procuran poner la instrucción artística á la altura de la ciencia moderna.»

—«Advierta Vd. que yo, aunque considero arriesgado ese celo, no lo repruebo, ni lo censuro, ni siquiera lo extraño: tal es el espíritu de toda nuestra enseñanza, desde la facultad de derecho hasta la Academia general militar; y cuando para presidir un juicio de faltas hay que tener ideas claras y seguras sobre la sustantividad de la belleza; cuando para informar en estrados sobre una cuestión de medianería se requiere conocer á punto fijo la diferencia entre el infinito categoremático y el infinito sincategoremático; cuando para escoltar la minerva de San Ildefonso hay que tener en la uña todas las fórmulas del análisis algebráico; cuando para abrir una trinchera ó dirigir un bombardeo es indispensable manejar como el doctor Angélico las cuatro figuras y los diecinueve modos de la argumentación silogística; cuando para poner marchamos en una aduana (ó fuera de ella) se requiere conocer las combinaciones de todos los cuerpos simples—incluso el de carabineros,—no es mucho que para dibujar una mano con seis dedos haya que optar previamente por las tres razas de Cuvier ó por las quince de Bory de Saint-Vincent.»

LOS DOMINIOS DE LA POESÍA

Todo el que ha hojeado las obras críticas de Zola, sabe que, según el famoso novelista francés, la literatura de nuestro tiempo debe ser esencialmente científica.

Expresada de este modo, la idea resulta vaga. Zola la presenta varias veces en términos mucho más concretos; pero como esos términos varían completamente de sentido, no hay modo de encerrarlos en una fórmula común sin caer en la vaguedad de las generalizaciones extremas. El autor de *La novela experimental*, que en ocasiones lleva sus exigencias hasta lo absurdo, en ocasiones las reduce hasta lo trivial. Cuando pretende imponer á la literatura el método analítico propio de la ciencia, la poesía y el arte no pueden menos de rechazar esa pretensión, contraria de todo punto á su índole y absolutamente incompatible con su vitalidad. En cambio, cuando se ciñe á pedir que las creaciones del poeta no estén en abierta contradicción con la verdad científica demostrada y reconocida en su tiempo, la teoría queda reducida á los términos de una perogrullada, no sólo

aceptable para los escritores de nuestro siglo, sino universalmente aceptada por los buenos autores de todos los tiempos y aun coreada por los buenos bachilleres en artes de todos los institutos conocidos.

En el último caso, la discusión sólo puede versar sobre la demarcación entre lo probado y lo no probado por la ciencia. Este punto es, sin embargo, más grave de lo que á primera vista parece. Aun sin salir de la filosofía naturalista, fácilmente se descubre el abismo abierto entre Spencer, que reconoce como realidad innegable la existencia de lo Absoluto, y la mayor parte de los naturalistas franceses, que rechazando hasta el concepto de fuerza, dan como verdad inconcusa la exclusiva existencia de la materia en movimiento espontáneo.

Para ellos, un poema fundado en los principios de Spencer sería tan absurdo á estas horas como otro asentado en las teorías físicas de Aristóteles.

Conviene, pues, ante todo fijar los límites de lo posible, campo siempre abierto á la imaginación y sólo acotado por los linderos de la verdad científica, cuyos fueros no puede violar el arte sin despeñarse en el abismo de lo falso.

¿Qué es, pues, lo posible?

El genio fantásticamente profundo de Poe añadió un capítulo admirable á *Las mil y una noches.* En *La noche mil y dos*, Scheherazada describe una

región del mundo, donde los barcos navegan sin vela ni remo, donde los carruajes se mueven impulsados por una caldera de agua en ebullición; donde los hombres hablan á mil leguas de distancia enviándose una chispa de fuego á lo largo de un hilo metálico; donde... En fin, donde sucede todo lo que hoy estamos hartos de ver y disfrutar. Pues bien, el sultán, que duramente mil y una noches ha encontrado perfectamente verosímiles las aventuras de Simbad el Marino, la lámpara de Aladino y la caverna de Alí Baba, se indigna ante la inverosimilitud de todo cuanto constituye hoy nuestro patrimonio efectivo, y manda decapitar á la inventora de patrañas tan descabelladas.

Conforme á los mismos principios de lógica y de justicia decapita Zola á la humanidad amputándole la poesía.

Ahora bien, limitar arbitrariamente lo posible es la mayor prueba de miopía intelectual que puede dar la crítica.

Digámoslo de una vez: lo posible es todo aquello cuya imposibilidad no se halla taxativa y científicamente demostrada; es decir, desde ahora todo lo desconocido, y para luego todo lo incognoscible; en una palabra, lo absoluto; ó de otro modo, lo infinito!

Convengamos en que, reconocido el campo de maniobras, no deja la imaginación de tener espa-

cio disponible. Y tiempo; porque sólo la cándida ignorancia de un genio soberbio y ayuno de toda filosofía puede soñar con la «completa conquista» experimental de lo desconocido. ¡Como si lo desconocido fuera un barrio de Plassans!

Dejando á un lado la cuestión de *creencia*, y examinando sólo la cuestión de *concepto*, veremos que lo ultrafenomenal es tan incomprensible como innegable.

Es imposible negarlo, porque las últimas generalizaciones á que llega la ciencia experimental son de tal índole, que sólo pueden comprenderse como efectos de una causa invisible.

Y esa causa, de cuya realidad no cabe dudar, es, no sólo científicamente desconocida, sino incognoscible, dada la naturaleza de nuestra inteligencia. El último extremo á que llega la ciencia experimental (y eso en concepto de hipótesis) es la persistencia de la fuerza. Pero aunque con ella puedan explicarse todos los fenómenos, el origen de esa fuerza es, para la ciencia positiva, completamente desconocido y absolutamente incognoscible.

Llegada á los umbrales de lo absoluto, la ciencia que tal nombre merece se detiene y cede el paso á la fe, á la imaginación y á la especulación transcendental. Allí acaba la ciencia; allí empiezan la religión, el arte y la metafísica. Allí termina el terreno firme de la inducción: de allí sólo se puede

pasar con las alas del sentimiento, de la fantasía ó de la idealidad.

Que las creencias religiosas son opuestas de pueblo á pueblo, que las concepciones ontológicas son contradictorias de escuela á escuela, que las creaciones poéticas son incompatibles de momento á momento en la mente del mismo artista... ¡No importa! Contradictorias son también de siglo á siglo las afirmaciones científicas.

Pero aun suponiendo (y es mucho suponer) que alguna vez transcurran siglos y siglos sin contradecir ni modificar la explicación de los fenómenos cósmicos y psíquicos; aun suponiendo (y eso es menos aventurado) que la religión, el arte y la filosofía sigan siendo palenque perpetuo de opuestas opiniones, el hombre seguirá explorando á tientas esas regiones misteriosas de lo absoluto, porque en su esfera, como en las demás, la mente se resigna á todo menos á vivir en las tinieblas y á descansar en la duda.

Que las creaciones del arte puedan representar la verdad absoluta, ¿quién lo sueña? Pero el sentimiento artístico se contenta con lo bello verosímil, es decir, lo que satisface el sentimiento estético sin chocar con la verdad científicamente reconocida.

La ciencia es la adaptación de nuestra mente á las condiciones de la realidad; el arte es la adaptación de la realidad á las condiciones de nuestra mente.

Al arte le basta la posibilidad: criterio precario y variable en el orden natural, según los adelantos de la ciencia, que cada día estrecha el círculo de lo desconocido, y, por consiguiente, los vuelos de lo imaginario; pero criterio científicamente inatacable en el orden extranatural, cuyos linderos no ha de traspasar nunca la ciencia positiva, so pena de faltar á sus principios fundamentales.

El gran fisiólogo Claudio Bernard, cuyas ideas, mal comprendidas y peor aplicadas, han extraviado lastimosamente el gran talento de Zola, reconoce este deslinde de terrenos, y hasta prescinde de ciertas cortapisas antes apuntadas.—«En las artes y en las letras (dice) la personalidad lo domina todo. Allí se trata de una creación espontánea del espíritu, y eso nada tiene que ver con la comprobación de los fenómenos naturales, en los cuales nuestro espíritu nada debe crear.»

Zola, conforme en todo lo demás con Claudio Bernard, disiente de él en este punto. «Nosotros, los novelistas naturalistas (dice) sometemos cada hecho á la observación y á la experiencia.»

¿Á la experiencia? ¿Cómo puede ser eso? El mismo Zola va á explicarnos el modo de hacer el milagro.—«El novelista (asegura nuestro autor) se compone de un observador y un experimentador. En él, el observador suministra los hechos tales como los ha observado, fija el punto de partida,

establece el terreno sólido en que han de caminar los personajes. Después, aparece el experimentador é instituye el experimento; quiero decir, pone en movimiento á los personajes en una historia particular, para mostrar en ella que la sucesión de los hechos será tal como lo exige el determinismo de los fenómenos sometidos á su estudio.» Si esto no estuviera impreso hace doce años no me atrevería yo á citarlo por temor de que se me atribuyese el deseo de calumniar á un hombre de talento extraordinario—aunque no tanto como su extraordinario extravío.—Llamar á eso un experimento es no haber entendido ni una palabra de la doctrina expuesta por Bernard dos mil años después de haberla formulado Aristóteles.

Y ese es el hombre que excomulga á la poesía y funda la *novela experimental;* ese el que quiere imponer al arte el método analítico; ese el que quiere estrechar los dominios de la imaginación en nombre de la verdad, cuyos límites desconoce.

No: la verdadera poesía (sobre todo la lírica, que es la quinta esencia de la poesía) evita naturalmente todo conflicto, no ya con la ciencia presente, sino con la futura. Para conseguirlo, le basta ser sincera en la exposición de los sentimientos y reducir sus hipótesis á la esfera de lo incognoscible donde nunca ha de penetrar la ciencia positiva.

Allí, sus suposiciones no han de ser desmenti-

das por la experiencia. Allí puede dar libre vuelo á sus creaciones, que aun en el límite donde se tocan lo natural y lo extranatural, solo por su carácter concreto se diferencian de las aserciones abstractas de la ciencia. Así, donde la observación sólo patentiza una fuerza, el sentimiento sospecha un poder; donde los sentidos sólo acreditan un fenómeno, la imaginación supone una voluntad; donde la experiencia sólo descubre un agente físico, la fantasía vislumbra una mano sobrenatural.

¿Qué conflicto hay en eso? ¿Niega la poesía las verdades científicas por adornarlas á su modo? ¿Invalida la ciencia las imaginaciones de la poesía por extrañarlas de sus dominios?

No: la poesía y la ciencia, lejos de excluirse se completan y se ayudan, como la vela y el remo.

Donde Spencer apaga su lámpara, enciende su antorcha Víctor Hugo. Y esa luz, aunque oscilante y vaga, no siempre es inútil para los que siguen distinto sendero. A veces las hipótesis poéticas de un siglo son verdades científicas del siguiente. En la vuelta que dan Virgilio y Dante al pasar por el centro de la tierra, está virtualmente comprendida la ley de la gravitación, descubierta por Newton cuatrocientos años después.

UN POCO DE ESTÉTICA

I

«Después que D. Quijote hubo bien satisfecho su estómago» entonó aquel himno que todos sabemos en alabanza de los siglos dorados.

«Dejando de comer» (y claro está que cuando dejaba de comer, algo había comido) pronunció su célebre parangón de las armas y las letras.

Antes de referir al primo y á Sancho sus maravillosas aventuras en la Cueva de Montesinos, «pidió de comer», y sólo entró en materia después que «sentados todos tres en buen amor y compañía, merendaron y cenaron, todo junto.»

Por último, ante la mesa más espléndida que hasta entonces le había deparado su menguada suerte, fué donde con alta elocuencia confundió la soberbia del iracundo religioso cuyo celo descortés había puesto á prueba su paciencia en el castillo de los duques.

Nótese bien: arrebato lírico, discurso encomiástico, fantástico poema ó vehemente peroración, cada uno de esos desahogos del buen hidalgo vie-

ne á punto crudo después de satisfecha, y bien satisfecha, la primera necesidad de esta miserable naturaleza humana.

Verdad es que de ordinario no necesitaba tales estímulos su exaltada fantasía para salir de madre, ya con brillantes descripciones como la de los dos ejércitos de Pentapolín y Alifanfarón, ya con elocuentes elogios como el de la andante caballería, provocado durante su convalecencia por la maleante socarronería del barbero.—Pero en tales momentos, la excitación nerviosa del loco suplía la falta de alimento á costa del organismo; y aun, en la última ocasión, bien pudieron entrar por algo las «cosas confortativas y apropiadas para el corazón y el celebro» que, por encargo del cura y el barbero, le prodigaban ama y sobrina.

Sea de esto lo que quiera, no es menos cierto que «vientre lleno, á Dios alaba», y que todo placer no referente á las necesidades de la vida, desde el juego, ejercicio común al hombre y á los animales superiores, hasta la emoción artística, sentimiento peculiar de la especie humana, consiste en el empleo desinteresado de la energía sobrante en nuestro organismo después del esfuerzo necesario para no sucumbir en la lucha por la existencia. «Donde no hay harina, todo es mohina», dice otro refrán; y esa sentencia de la filosofía vulgar, tanto puede aplicarse á las funciones psicoló-

gicas de un individuo como á las relaciones domésticas ó públicas de una familia, de un pueblo ó de una raza.

Véase lo que sucede en las especies inferiores del mundo zoológico y en las razas ínfimas de la especie humana.

Los grados más bajos de la escala animal no presentan á nuestra vista la menor apariencia de placeres extraños á las funciones nutritivas y reproductoras. El molusco adherido á su peña ó encerrado en su concha, espera inmóvil la vuelta de la marea que ha de traerle nuevo alimento. Entre los anillados tampoco se descubre un solo acto que no tenga íntima relación con las exigencias orgánicas. Aun en la rama de los vertebrados, las clases inferiores tampoco manifiestan síntomas de placer extraño á la satisfacción de sus primeras necesidades: hasta los apetitos de orden menos grosero, que en clases superiores llegan á ser fuente de emociones más comunitivas y de placeres menos egoístas, y que en el hombre alcanzan la categoría de afectos y suelen ser origen de las expansiones más puras del alma, se presentan como meras funciones orgánicas en el pez que instintivamente fecunda la semilla de su especie lejos de la hembra desconocida, cuyo ovario la segregó maquinalmente sobre la arena del médano ó sobre la ova de la roca submarina.

¿Qué placer extraño al de su conservación puede recibir un sér necesitado de tan vigilante atención para su precaria seguridad entre tan numerosos enemigos, y provisto de órganos cuya imperfección le reduce á tan escaso número de sensaciones? Su organismo entero testifica la pobreza de su vida de relación: el cuerpo, ya blindado de escamas, ya revestido de tosca epidermis, ya embadurnado de gelatinosa viscosidad, vive casi aislado de la continua acción que sobre otros seres mejor provistos ejercen los objetos circunstantes; su sistema nervioso, así privado, ó poco menos, de sensaciones tactiles, es pobre hasta la miseria, empezando por la insignificante masa cerebral; su gusto no puede ser delicado, cuando la lengua, casi desprovista de nervios, es unas veces ósea y otras erizada de dientes; el ambiente líquido que le rodea tampoco puede suministrar á su olfato impresiones comparables á las de otros seres cuya membrana riniana recibe á toda hora los abundantes efluvios dispersos en el aire atmosférico; nulo ó casi nulo debe ser el oído, desde el momento en que su aparato peculiar queda embutido en el cráneo, sin orificio de salida; y, por último, la vista, único sentido desarrollado en la mayor parte de los habitantes del agua, tiene por instrumento un órgano tan estúpidamente falto de expresión, que ha llegado á constituirse en tipo proverbial de

despreciativa comparación. Decir «ojos de besugo» es resumir en tres palabras el más desfavorable juicio estético que puede fulminarse contra el aparato visual de un ser humano. Bajo condiciones tan desventajosas, harto hará un pobre animalejo empleando sus escasos medios en la fraternal tarea de devorar sin ser devorado. Poco menos puede decirse de los reptiles, dechados de cruel estolidez como todo bicho de sangre fría.

Pero á medida que se asciende en la escala zoológica, van apareciendo otros seres capaces de ahorrar fuerzas, gracias al saldo que á su favor arroja el balance de la vida entre el activo de sus recursos y el pasivo de sus necesidades.

En particular las especies domésticas, que, teniendo por despensero al hombre, no se ven en la incómoda necesidad de salir á la compra llevando por cesta el vientre y por moneda los dientes y las uñas, son las que mejor manifiestan su propensión á emplear en ejercicios sin propósito interesado el depósito de actividad ahorrada gracias á su vida relativamente sedentaria. El perro, el gato, la cabra, el caballo juegan, no sólo con sus congéneres y afines, sino con su huésped y proveedor, el hombre. *Deus haec otia fecit*, podrían decir si hablaran estos Títiros privilegiados que hace siglos tuvieron la fortuna ó la desgracia de hallar la abundancia á cambio de la independencia.

Mutatis mutandis, análoga diferencia se observa en ese punto entre las razas humanas: las más groseras y más desheredadas son, por necesidad, las menos propensas á derrochar en ejercicios inútiles la actividad material é intelectual que para otros fines han menester. Aunque por milagro creara Dios un Cervantes papú y un Shakespeare australiano, sería de temer que sus editores y empresarios no compitieran en utilidades con los Dickens y Sardou.

Difícil sería, en efecto, hallar público sediento de placeres estéticos en tierra tan mal provista como algunos archipiélagos de la Melanesia, donde bajo el concepto de despensa humana es la flora casi tan pobre como la fauna marsupial que en ellos todavía prepondera. Allí la gran fiesta concurrida, según el capitán Grey, es el banquete eventual que de vez en cuando suele ofrecer á los indígenas el cadáver de alguna ballena, arrojado á la playa por las olas. Hogueras encendidas en celebridad de tan fausto acontecimiento, son carteles dignos de tal espectáculo. Al divisarlos acude el público disputándose las mejores localidades, Los australianos se preparan al festín embadurnándose el cuerpo con la grasa del cetáceo y prodigando á sus esposas el mismo artículo de tocador. En seguida los más caracterizados (es decir los más fuertes) penetran en el local, esto es, en

el vientre mismo del cadáver, mientras los menos afortunados se agrupan alrededor; y así permanecen días y días unos y otros, devorando la carne, asada ó cruda, en distintos grados de putrefacción, hasta que con el último bocado se acaba la fiesta, y la reunión se disuelve hasta nuevo anuncio.

Sin esfuerzo se adivina la serie de ideas filosóficas y de sentimientos delicados que en aquel distinguido auditorio despertarían los monólogos de Hamlet y los poéticos desvaríos de Ofelia. Con raras é insignificantes excepciones, entre los negros de Oceanía y aun entre algunas otras razas menos atrasadas en el curso de la evolución humana, la danza es la única arte que puede dar empleo al sobrante de energía acumulado á veces por rara casualidad en su mal alimentado cuerpo.

Y este hecho indica otra ley fisiológica y psicológica enlazada con la filosofía del arte, á saber: que la energía acumulada se manifiesta ordinariamente en cada ser con la excitación de los órganos más desarrollados por el ejercicio, y de consiguiente, con la imitación de los actos más característicos del mismo ser. Así el perro y el gato simulan en sus juegos la caza, la lucha, la agresión con dientes y uñas,

Vitulusque inani fronte prurit ad pugnam,

como dice Marcial.

Así, cuando sentimientos más delicados son frecuentes, por costumbre ó por herencia, en el ser que emplea gratuitamente el sobrante de su energía, vemos manifestarse en sus juegos esos mismos instintos delicados. La niña que arrulla su muñeca descubre ya sentimientos que por experiencia no puede conocer todavía, pero que por herencia predominan sórdamente en su espíritu y en su organismo. Nuestro insigne Campoamor ha fundado en ese instinto uno de sus inimitables poemas.

Lo dicho acerca de las energías corporales y de los afectos violentos ó dulces puede aplicarse al ejercicio desinteresado de todas las facultades humanas, aun de las más altas. Reparados por el descanso, los órganos correspondientes á ellas adquieren mayor grado de excitabilidad, y á falta de empleo natural en las relaciones ordinarias de la vida, tienden á ejercitarse artificialmente en actos puramente ideales. De ese modo, las potencias más nobles del espíritu despliegan su actividad, buscando el placer inmediato que su ejercicio produce y prescindiendo de todo otro fin ulterior y utilitario.

Tal es el origen del trabajo artístico: remedio espontáneo de una necesidad idealmente sentida é idealmente satisfecha.

Así, pues, el arte, como el juego, presupone el

derroche de fuerzas actualmente innecesarias para los fines prácticos de la vida. Que esas fuerzas sean efecto de adquisiciones inmediatas ó resultado remoto de ahorros heredados, poco importa para el caso. Las razas más artísticas suelen ser precisamente las más frugales: la virtualidad innata suple en sus individuos por el combustible inmediato que la máquina humana requiere en pueblos menos bien dotados. Buen ejemplo de ello nos ofrecen Grecia, Italia y España. En Andalucía, donde todo el mundo es poeta (menos algunos de los que escriben versos), es donde preguntaba la mocita de marras: «Mare, ande no haiga asituna ni naranjita, ¿qué armosará la gente?» Esas razas abstinentes tienen por juro de heredad lo que por adquisición personal se procuran otras. Además, en ciertas regiones, el clima, si no es creador, tampoco es destructor de fuerza humana. Finalmente, entre Despeñaperros y el Estrecho pocos mueren extenuados por el trabajo mecánico, y todo el mundo sabe

«que no es mal pienso el descanso»,

como filosóficamente decía el rocín de Góngora.

De todo lo expuesto resulta (y perdónese la insistencia) que el arte es un empleo agradable de energías innecesarias para los fines de la vida práctica. El artista busca ante todo la salida de un so-

brante de fuerza que le bulle en el alma; ó, de otro modo más filosófico y menos claro: el arte lleva en sí mismo su propia finalidad.

¿Quiere esto decir que el trabajo del artista sea completamente estéril para el bien práctico de la humanidad? ¿Entran de lleno las anteriores afirmaciones en la famosa fórmula de «el arte por el arte?»

Eso es lo que vamos á ver.

II

Hasta ahora sólo hemos considerado el trabajo artístico en sus relaciones con el productor, y únicamente en lo que tiene de espontáneo y desinteresado.

Pero ni esas dos condiciones bastan para constituir una obra de arte perfecta, ni son tampoco absolutamente privativas del trabajo artístico. Espontáneo y desinteresado es el trabajo del granuja que con un carbón llena de mamarrachos una pared recién blanqueada. A veces, también las grandes verdades científicas muestran esos mismos caracteres. Descartes al formular su famoso entimema, y Newton al concebir, ante la caída de una manza-

na, la ley de la gravitación universal, procedían con tanta espontaneidad y con tanto desinterés como Rafael al bosquejar la *Escuela de Atenas*, ó como Calderón al componer *La vida es sueño*.— Sean cuales fueren sus aplicaciones ulteriores, la deducción de Descartes y la inducción de Newton son espontáneas, desinteresadas—y admirables por sí solas.

¿En qué se diferencian, pues, del fresco de Rafael y del drama de Calderón?—En que Descartes y Newton hablan directamente á la razón por fórmulas abstractas, mientras Rafael y Calderón, tomando á la fantasía como medianera, hablan al alma por imágenes, por figuras, por símbolos vivos.

De ahí resulta que el conocimiento científico, aun siendo espontáneo en el sabio que lo concibe, exige, por parte del discípulo que lo adquiere, un esfuerzo intelectual completamente opuesto al placer sin mezcla de fatiga que nos proporcionan las grandes creaciones del arte. La verdad pura casi siempre se adquiere penosamente de mano ajena, —mientras el sentimiento estético es tan naturalmente agradable para el público como para el artista—y si bien se mira, aunque menos intenso, más libre de toda molestia para el público, que al fin lo goza sin los horrores del alumbramiento, compensación terrible en el artista á los placeres de su viril maternidad.

Menos intenso, he dicho; porque aun prescindiendo de la mayor disposición estética que debemos suponer de ordinario en el artista, la acción directa de la realidad que puso en juego sus facultades aventaja en energía á la acción que sobre el espectador puede ejercer la imagen de esa misma realidad reflejada en la obra de arte. ¿Quién compara la impresión que deja en nosotros el espectáculo de un homicidio, con la emoción que su relato puede causarnos? La narración de un hecho apenas guarda con el hecho mismo la relación de la sombra con el cuerpo que la produce. Por vivo que sea, un relato no pasa de ser un símbolo compuesto de signos convencionales.

Aun en las producciones más granadas del ingenio se observa la misma diferencia fundamental. Cuando Zorrilla nos pinta de palabra

«el ruido con que rueda la ronca tempestad,»

esa magnífica onomatopeya no imprime á mis nervios la vibración que el trueno más débil les ocasionaría.

Un sinnúmero de causas contribuyen á esa diferencia de resultado.

Mientras leo en *Sotileza* la descripción de aquella galerna en que perece Muergo, por mucho que el caso logre absorber mi atención, el ruido del tranvía, la voz del vendedor ambulante, la inmovi-

lidad del piso en que descansa mi butaca, los objetos domésticos comprendidos en la extensión de mi ángulo visual, las hojas mismas del libro que voy pasando, me producen un estado de conciencia completamente distinto del que me produciría un verdadero naufragio.

Hasta en los espectáculos que, como el drama, se aproximan más á la realidad, por ser representaciones vivas de acciones humanas, siempre conservamos el sentimiento vago, confuso, inconsciente, pero efectivo, de que aquello no es verdad, y de que, concluída la función, se irá Otelo á jugar un tresillo con Rodrigo y con Yago, y Desdémona cenará en santa paz con su padre, el cual no es Bravancio, ni veneciano, ni siquiera senador, sino un caballero particular que, mientras muere su hija en el proscenio á manos del moro, la espera en el saloncillo discutiendo con el empresario las condiciones para la próxima contrata de la difunta.

Por eso, cuando el caso es interesante y hábil su representación artística, constituye un verdadero placer (y del orden más elevado) aquello mismo que en la vida real nos causaría sensaciones profundamente desagradables.

Hace bastantes años (pero no tantos que no queden testigos del caso) se ponía en Madrid un drama cuya acción termina con el suicidio del protagonista. Fuese descuido, fuese otra cosa, el

actor encargado de tal papel lo ejecutó una noche al pie de la letra, infiriéndose una herida grave, aunque afortunadamente no mortal. Y ¿qué sucedió? Que el público huyó aterrado del mismo hecho cuya imitación otras noches aplaudía.

En no comprender esa diferencia consiste el error de la escuela naturalista, empeñada en dar á sus obras todo el relieve de la realidad, con lo cual sólo consigue producir sensaciones desagradables en vez de agradables sentimientos.

Error fundamental.

En arte, la sensación no es más que un medio de llegar al sentimiento: los accidentes de luz y color que afectan la retina, los tonos y modulaciones de voz que penetran en el oído son las llaves de que el artista se vale para entrar en el espíritu y despertar la emoción ideal, completamente distinta de la sensación despertadora.

Y aquí llegamos al fondo mismo de nuestro asunto.— Si la esfera del arte es la del sentimiento ideal; si el sentimiento ideal no puede competir en intensidad con el sentimiento natural producido por la presencia real del objeto verdadero, y si á pesar de eso la obra artística ha de producir gran suma de emoción, so pena de caer en la indiferencia del público,—el arte necesita suplir sus desventajas materiales, recurriendo á los sentimientos más altos de nuestro ser.

Y cuanto más complexa y más armónica sea la excitación, más fácil será obtener la mayor emoción total, sin necesidad de dar á cada órgano aquel grado excesivo de tensión que, agotando las fuerzas sobrantes, convierte en molestia y en fatiga el ejercicio de nuestras facultades.

Para llevar á ese punto el efecto emocional, ha de evitarse cualquier nota discordante que pueda contrapesar en una facultad el resultado conseguido en otra. Toda lesión de nuestro juicio ó de nuestra conciencia será una resta que disminuya el efecto total de la obra sobre el conjunto de nuestro ser. Por consiguiente, la obra de arte más perfecta será la que sin exceso nos procure el mayor ejercicio de nuestras aptitudes sensitivas, intelectuales y morales.

Así es como el arte, al realizar su fin propio, si lo llena por completo no puede menos de contribuir al ejercicio armónico de todas nuestras potencias: último término de la perfección humana.

FIN

INDICE

ERRATAS

Pág.	Línea.	DICE	DEBE DECIR
7	5	pincel...............	cincel
12	22	aguador.......... ..	aguador!
14	4	todo..........	todas
28	15	la (*Rosa*.............	(la *Rosa*
29	23	superadas....... ...	superada
62	22	podesa	poderosa
78	4	¿Qué...............	¿Que
78	21	Adviértese..........	Adviértase
80	26 y 27	idealistas naturalistas	idealistas ni naturalistas
83	13 y 14	Monzoni............	Manzoni
89	1	el mismo............	él mismo
90	4	por parte............	por partes
94	14	más ejemplos........	más que ejemplos
95	11	de varios............	de varios autores
97	19	Mediando el mes.....	Mediado el mes
99	26	*literatura*............	*literatura*,
103	3	Quedemos.	Quedamos
105	2	hodas...............	odas
105	13	terminada...........	determinada
109	10	incontestable ».......	incontestable...
109	16	piensan	piensan.»
112	23	la amputa...........	le amputa
123	9 y 10	naturaleza,..........	naturaleza;
153	18	las Cibeles..........	la Cibeles.
171	22	mascaroces..........	mascarones
181	13	por rayo............	por el rayo
186	15	alcanzó............	alcanzo
230	21	al públicos..........	al público
232	11	ceniza..............	cecina
241	27	por completo........	por completo,
244	8	Innominado.........	Innominado,
248	12	característicos	característicos,
256	22	de la Curra..........	de Curra
256	25	Bossuet.............	Bosuet
266	15	pincel...............	cincel
273	26 y 27	obligaba.............	obligaban
300	4	aislamismo..........	islamismo
301	2	Memoría la.........	Memoria lo
318	23	pincel..............	cincel





